

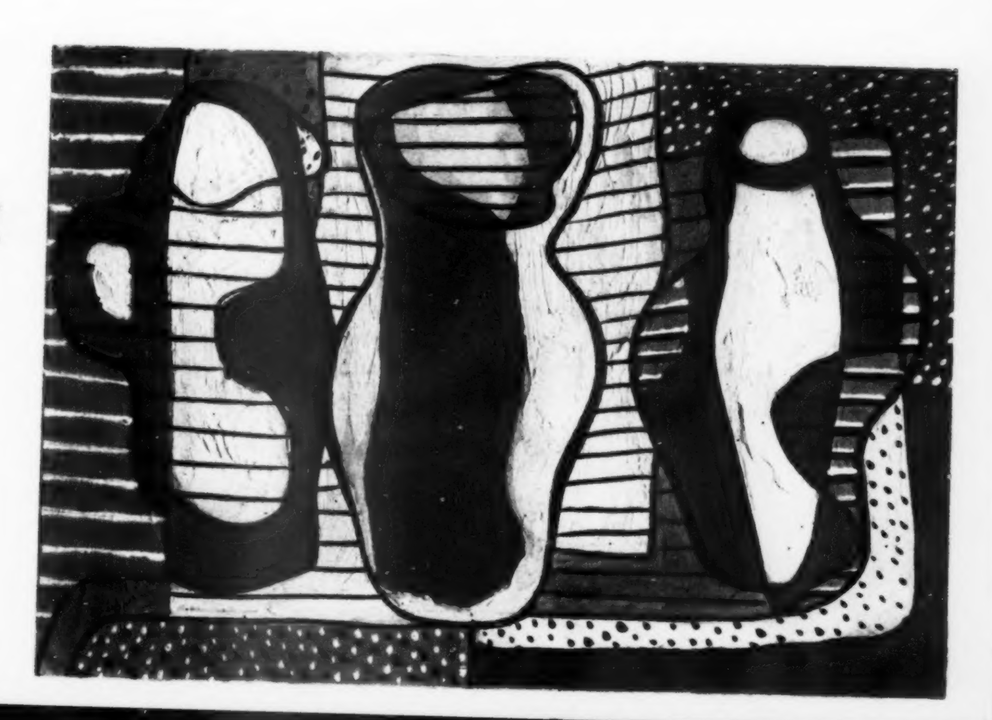
FIBEL DER MODERNEN MALEREI



DAS KUNSTWERK

•

III. JAHR
HEFT 6
1949



DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 6

1949

Inhalt

Photo-Nachweis: Peter Fischer, Köln · Fotopress Hindrichs · Udo Hoffmann, Köln-Lindenthal · Photo Marburg · Herbert Römer, Braubach am Rhein · Walter Schmidt, Karlsruhe · Hugo Schmölz, Köln · Ingeborg Sello, Hamburg

---

Das nächste Heft (7/8) ist gewidmet dem Thema:

EUROPÄISCHE MALEREI

in Werken des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin. Einundachtzig ganzseitige Abbildungen, darunter vier Farbtafeln geben eine Vorstellung von dieser methodisch angelegten Sammlung, die den beglückenden Reichtum der europäischen Malerei widerspiegelt. Bei der Überfülle des Materials erwies sich der Umfang des Einzelhefts als unzureichend. So haben wir uns zu einem Doppelheft entschlossen, und gleichzeitig den regulären Preis von DM 7.— auf DM 6.— herabgesetzt, ein sehr wohlfeiler Preis für eine reichbebilderte Publikation, die den Wert eines Kunstbuches besitzt. Als Hauptbeiträge seien genannt: Irene Kühnel: Das Kaiser-Friedrich-Museum; Carl Linfert: Trauer um ein Bild; Georg Poensgen: Die Schöpfer des Kaiser-Friedrich-Museums; Paul Valéry: Das Problem der Museen; Egon Vietta: Die Neuordnung der Uffizien

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

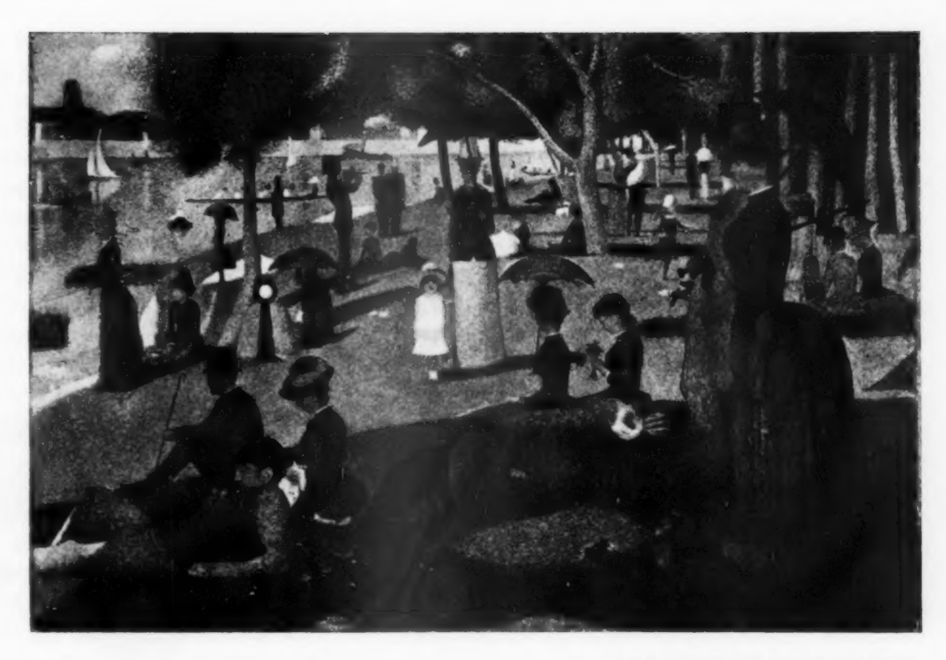
ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 6



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN



Georges Seurat, La Grande Jatte

EINLEITUNG

„Verstehen Sie mich, bitte, nicht so rasch". *André Gide*

Was würde ein vernunftbegabtes Wesen sagen, das von einem anderen Stern auf die Erde käme und durch unsere Kunstausstellungen schritte? Wenn der Kunstfreund aus dem Weltenraum nicht ohne Gefühl für die vergehende Zeit ist, wird er sich über die Lebensdauer unserer Maler verwundern. Er wird neben Bildern, die er für reife Werke von Fünfzigjährigen halten muß, Gemälde antreffen, deren Maler offenkundig Generationsgenossen von Renoir, Runge oder Vermeer van Delft sind, also über hundert, hundertfünfzig oder dreihundert Jahre alt. Wenn er fragt, wird er hören, daß achtzig Jahre ein hohes, auch von Malern nur selten erreichtes Alter sind, und er wird ratlos die Gleichaltrigkeit so verschiedenartig gestaltender Maler feststellen.

Tatsächlich malen heute Maler desselben Geburtsjahres romantisch, realistisch, naturalistisch, impressionistisch, expressionistisch, abstrakt, surrealistisch und in vielen Abarten der geschichtlichen Stile von der Frührenaissance bis zum Klassizismus. Sie hängen ihre Werke nicht nur als Kunst der Gegenwart nebeneinander in die Ausstellungen, sie lehren auch nebeneinander an den Akademien.

Was sagen Kunstwissenschaft und Kritik zu dieser Erscheinung? Kunsthistoriker und Kritiker lehnen die Nachempfindungen historischer Kunst ab und lassen als Kunst unserer Zeit nur den Expressionismus und was ihm folgte gelten, Kunsthistoriker und Kritiker leugnen aber auch die moderne Kunst, verteidigen die ge-

schichtliche Anpassung, lassen die europäische Kunst mit dem Impressionismus und noch früher sterben und empfinden alle späteren Bilder als Zerrspiegel des Chaos. „Stilkenntnis wird oft als Kunstverständnis genommen — jedoch: Der Stil bestimmt zwar den besonderen Charakter der Form, nicht aber ihren entscheidenden künstlerischen Gehalt." Emil Preetorius könnte diese Erkenntnis aus dem Verhältnis mancher Kunsthistoriker und Kritiker zur nachimpressionistischen Kunst gewonnen haben, vor der nicht mehr historische Vergleiche, sondern Gefühl und Blick für Qualität gelten. Theoretiker proklamieren indessen neue Stile. Einer erstrebt eine neue Natürlichkeit, ein anderer einen neuen Humanismus, der Dritte den fortschrittlichen Realismus, alle drei aber eine Kunst für alle.

Was tut das Publikum? Viele lieben und kaufen idyllische und liebliche Bilder und die Nachempfindungen geschichtlicher Kunst, wenige verstehen das moderne Bild und es werden um so weniger, je moderner der Maler wird. Trotzdem kann sich auch die moderne Malerei nicht über einen Mangel an Teilnahme und Widerhall beklagen. Selbst ihre Meister und Gruppen von 1904 oder 1911 sind heute noch so umstritten wie vor einem Menschenalter. Sie begegnen auch noch demselben Mißverständnis und Vorurteil. Das Gespräch erschöpft sich dabei nicht im engeren Kreis der Kunstfreunde. Es findet eifrige Teilnehmer in den Abteilen der Züge, am Familientisch und wo immer Menschen, ob alt oder jung, gleich welchen Berufes, zusammensitzen. Es entzündet sich an dem Aufsatz einer Zeitschrift, am Kunstdruck einer Bildbeilage und an den Bildern in der Wohnung.

Das ist ein erfreuliches Zeichen lebendigen Geistes. Weniger erfreulich ist, daß die Teilnehmer des Streitgespräches im Eifer so oft aneinander vorbeisprechen. Mancher hat keine Vorstellung vom Kubismus oder Verismus, weiß nicht, wie kubistische und veristische Bilder aussehen. Trotzdem wirft er mit den Worthülsen klirrend um sich. Mancher stellt Ansprüche an das Bild, die mit dem Wesen eines Kunstwerkes nichts gemein haben oder ihm geradezu widersprechen.

Die Aufsätze und Kritiken der Zeitungen und Zeitschriften sprechen oft in die Luft. Sie bedienen sich mit Selbstverständlichkeit der modernen Stilbegriffe. Sie loben den Surrealismus und verdammen den Naturalismus. Die Leser aber fragen dagegen: Was ist Surrealismus? Was wollen die modernen Maler? Wie sind ihre Werke zu verstehen? Kann ich mir denn Bilder ihrer Art an die Wand hängen?

Dieses Heft bemüht sich im Rahmen seiner Möglichkeiten um eine Antwort. Es geht ihm dabei mehr um den ordnenden Grundriß einer Geschichte der modernen Malerei, um das Bezeichnende und Grundsätzliche ihrer Entfaltung, als um einen Katalog von Namen und Werken. Ohne das rasche Verstehen und Mißverstehen zu ermuntern, möchte es dem Leser die Möglichkeit geben, sich in Sachlichkeit und Duldsamkeit mit der Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Es möchte auch dem einen oder anderen, vor allem den Jungen, den so merkwürdig schwierigen Zugang zur modernen Kunst ebnen. Sein Schwergewicht liegt bei den Bildern. Kunst hat ihre durchaus eigenständige „Sprache". Das geschriebene und gesprochene Wort kann nur zum Kunstwerk hinführen. Dieses Heft möchte nicht das Schauen durch das Lesen ersetzen, wie es seit dem 19. Jahrhundert Mode wurde, sondern den Lesenden immer wieder zum Schauen ermuntern.



Lovis Corinth, Selbstbildnis

Max Slevogt



STIL UND STILNAMEN

„Ordnung ist die Lust der Vernunft, aber die Unordnung ist die Wonne der Phantasie." *Paul Claudel*

Wer im Kunstgespräch mit den üblichen Stilbezeichnungen arbeitet, begegnet leicht der Frage, ob derartige Begriffe mit dem Wesen eines Kunstwerkes was zu tun hätten, ob er glaube, daß sie ein Bild besser oder schlechter oder gar anschaulicher machten.

Stilbegriffe haben selbstverständlich mit dem Wesen eines Kunstwerkes nichts zu tun.

Der Kunsthistoriker liebt sie im Grunde so wenig wie der Künstler. Sie sind nichts als notwendige Übel. Wir können sie jedoch nicht entbehren, wenn wir uns über bestimmte Merkmale und Arten in der Kunst mit anderen Menschen in Wort und Schrift und fern der Werke verständigen wollen. Sie können in flachen Köpfen auch leicht Unheil anrichten und die lebendige Vielfalt der Kunst verdunkeln. Auch bei vorsichtiger Anwendung bleiben sie grobschlächtige Notbehelfe. Doch gerade deswegen müssen wir ihre Eigenarten, ihre Namen und was sie meinen, kennen, falls wir in der babylonischen Begriffsverwirrung dieser Zeit nicht noch mehr aneinander vorbeisprechen wollen.

Das Wort Stil ist lateinischer Herkunft. Stilus ist der Schreibgriffel. Der Begriff Stil bezeichnete in der antiken Rhetorik die Art der Sprache in den verschiedenen Gattungen der Rede. Er wurde auch später auf die Eigenarten des gesprochenen und geschriebenen Wortes angewandt und erst im 18. Jahrhundert auf die bildende Kunst übertragen. Die Kunstgeschichte und die Kunstwissenschaft sind Kinder des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, einer Zeit, der die bildende Kunst kaum noch als ursprüngliche Möglichkeit, sondern eher der Dichtung, der Theologie und der Philosophie dienstbar oder doch nachgeordnet erschien. Kein Wunder, daß die neue Wissenschaft ihre Begriffe der Dichtung und der Philosophie entnahm. Daß diese Begriffe, geprägt für die Werte des Sprechens und des Denkens, nicht immer auf die Linien, Farben und Formen der Kunst passen und oft daneben greifen, ist ebensowenig verwunderlich.

Stil ist auch in der bildenden Kunst zunächst einmal die persönliche „Handschrift" eines Malers, Bildhauers oder Baumeisters, jene gleichbleibende und unverwechselbare Grundhaltung, die sein Werk von den Werken anderer unterscheidet. Das ist der Individualstil. Er zielt hin auf die Sonderung eines Künstlers vom anderen. Die Stärke und Unverwechselbarkeit dieses persönlichen Stiles hängt selbstverständlich ab von der Kraft und Begnadung des Künstlers. Er ist beim Genie ausgeprägter als beim Handwerker.

Der Begriff Stil kann aber auch der Zusammenschau und der ordnenden Verbindung dienen. Dabei eröffnen sich ihm die verschiedenartigsten Möglichkeiten. Man kann eine Gruppe von Malern, die in einer bestimmten Art malen, zusammenfassen. Man kann Werke eines starken Meisters und seiner Schüler und künstlerischen Nach-

fahren zusammenstellen. Dann sprechen wir von einem Gruppenstil. Die Nazarener und die Schadow-Schule erfaßt die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in solchen Gruppenstilen.

Der Raumstil ist demgegenüber der Kunstgeographie vertrauter. Er meint die Merkmale der Kunst eines engeren landschaftlichen Raumes z. B. der Gegend von Köln oder des Oberrheins.

Der Nationalstil kennzeichnet die Eigentümlichkeiten in der Kunst eines bestimmten Volkes. Gruppenstil, Raumstil und Nationalstil erhalten eine schärfere Profilierung, wenn man eine Gruppe, eine Landschaft oder ein Volk mit anderen vergleicht und von ihnen absetzt.

Im Zeitstil finden sich schließlich die künstlerischen Merkmale eines bestimmten Zeitalters zusammen, die überpersönlich, überräumlich und übernational sind. Zeitstile sind jene umfassenden Begriffe, mit denen wir die Geschichte der europäischen Kunst für uns zu ordnen versuchen, z. B. Gotik, Renaissance, Barock.

Andere Stilbegriffe gehen von menschlichen Grundhaltungen aus, die an keine bestimmte Zeit, keinen Raum und kein Volk gebunden sind. Zu diesen Haltungsstilen gehört z. B. der Naturalismus, jene Gestaltungsweise, die ganz nach dem Vorbild der Natur arbeitet und bestrebt ist, dem Sichtbaren möglichst nahezukommen. Haltungsstil ist auch der Gegensatz zum Naturalismus, der Idealismus, der sein Bild oder Bildwerk nach einem Ideal ausrichtet, das in geistigen oder religiösen Bezirken beheimatet ist. Auch Begriffe wie linear und malerisch kennzeichnen zwei gegensätzliche Haltungsstile. In verschiedenen und weit getrennten Räumen, Völkern und Zeiten sind dieselben Haltungsstile möglich. Sie tragen aber doch immer das Zeichen ihres Raumes, ihres Volkes und ihrer Zeit. So ist der gotische Naturalismus des 13. Jahrhunderts eben doch durch 600 Jahre vom Naturalismus des 19. Jahrhunderts unterschieden, und der Idealismus zeigt sich in der chinesischen Malerei anders als in der italienischen.

Viele Stile haben zwei Gesichter; sie sind Zeitstile und auch Haltungsstile. Barock ist ein Zeitstil der Epoche von 1600 bis 1750, Barock ist aber auch ein Haltungsstil, der immer wieder und überall möglich ist, in spätantiker Plastik wie in spätromanischer Wandmalerei.

Stilistische Merkmale ergeben sich auch aus dem Material und seinen Möglichkeiten, ob es nun Stein, Holz oder Bronze, Aquarell-, Tempera- oder Ölfarben sind. Sie ergeben den Materialstil. Auch die einzelnen Künste haben besondere Stilgesetze, z. B. das Architektonische, Plastische oder Malerische. Diese Stilgesetze beschränken sich nicht auf die Kunstart ihres Namens. Es gibt architektonische Plastik, malerische Architektur und sogar plastische Malerei.

Die einzelnen Stile, gleich welcher Art, dulden keine starren Grenzen zwischen sich. Sie sind Verabredungen, oft überholt und von Zeit zu Zeit einer neuen Verständigung bedürftig. Daher darf man Stilbegriffe auch nicht immer wörtlich nehmen. Sie verdanken ihr Dasein meist einem Mißverständnis oder einer Schmähung. Man hält aber heute an ihnen fest, weil sie sich eingebürgert haben und eine Umbenennung nur neue Verwirrung stiften würde. Die geschichtlichen Abschnitte, die unser ordnender Verstand macht, berühren nicht den Fluß der Kunst, in dem das Spätere stets dem Früheren verpflichtet ist, auch wenn der Einschnitt eines Stilwechsels zwischen ihnen liegt. Das sollte man gerade in der Geschichte der modernen Malerei nicht übersehen. Ihre sechs oder acht „Stile", die sich in einem Menschenalter drängelten, dürften zudem im Grunde nichts anderes sein, als Spielarten eines einzigen, übergreifenden Zeitstils des 20. Jahrhunderts. Dabei sollte uns nicht die Erfahrung verwirren, daß die modernen Stilbegriffe unterschiedlich oder gar gegensätzlich verwandt werden. In Frankreich nannte man Fauvismus, was in Deutschland Expressionismus hieß. In England neigt man heute dazu, die ganze Kunst des 20. Jahrhunderts unter dem Dach des Expressionismus unterzubringen. Die einen nennen heute jene Malerei, die ihr Bild aus reinen Farben und Formen gestaltet, absolut, andere konkret und dritte gegenstandslos. Wie gesagt, das sind Fragen der Verabredung, auf die wir noch zurückkommen. An dieser Stelle weisen sie auf die Notwendigkeit klarer Stilbegriffe hin, warnen aber zugleich vor einer Verwechslung oder gar Gleichsetzung von Stilbegriff und Kunstwerk. Das Wesentliche des Kunstwerkes entzieht sich der besten Stilanalyse. Es bleibt unaussprechlich und ist nur im unmittelbaren Gegenüber des Anschauens mit der nachschöpfenden Phantasie des Betrachters zu erleben.

APHORISMEN

EUGÈNE BOUDIN: Man muß mit dem größten Starrsinn bei dem ersten Eindruck zu bleiben suchen denn das ist der gute Eindruck.

EDOUARD MANET: Was ich gern täte, wäre, die Modelle ins Grüne zu stellen, in die Blumen, an den Meeresstrand, dorthin, wo die Luft die Umrisse frißt, wo der ganze Hintergrund in den Herrlichkeiten des Lichtes verfließt.

EDOUARD MANET: Courbet hat den herrlichen Ausspruch getan, als Daubigny ihn zu einer Seestudie beglückwünschte: „Das ist keine Studie, das ist eine Stunde". Und das ist es gerade, was man noch immer nicht versteht, nämlich, daß man keine Landschaft, kein Seestück, keine Figur malt, sondern daß man den Eindruck einer bestimmten Stunde des Tages in seiner Landschaft, in einem Seestück oder in einer menschlichen Figur wiedergibt.

EDGAR DEGAS: Ihr, ihr braucht das natürliche Leben, ich das künstliche.

PAUL SIGNAC: Der Impressionismus wird ohne Zweifel eine Epoche der Künste charakterisieren, nicht nur wegen der Meisterwerke, die diese Maler des Lebens, der Bewegung, der Freude und der Sonne geschaffen haben, sondern auch, weil er einen ungeheuren Einfluß auf die gesamte Malerei ausgeübt und ihre Farbe erneuert hat.

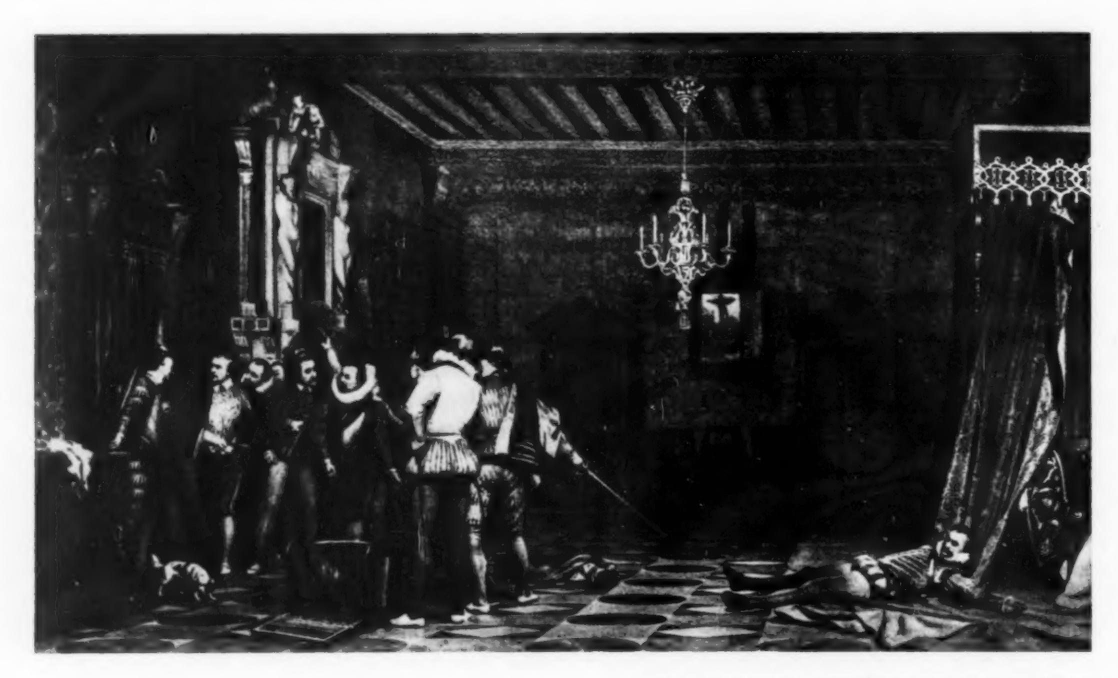
EDGAR DEGAS: Nach der Natur arbeiten? Als ob die Kunst nicht von Konventionen lebte.

EDGAR DEGAS: Sprechen Sie mir nicht von diesen Kerlen, die die Felder mit ihren Staffeleien unsicher machen. Ich wünschte mir die Macht eines despotischen Tyrannen, um eine Polizei auszurüsten, welche diese elenden, im Grünen vor ihren stupiden weißen Leinwänden auf der Lauer Liegenden wie schädliche Tiere niederschießen würde.

ALFRED SISLEY: Es ist wichtig, daß die Gegenstände richtig und fest aufgebaut sind, absolut notwendig aber, daß sie vom Licht umflutet dargestellt werden, wie sie es in der Natur sind.
MAX LIEBERMANN: Die Richtung ist ganz gleich, die Hauptsache ist das Talent.



Paul Gauguin



Paul Delaroche, Ermordung des Herzogs Guise

VON DELAROCHE ZU MANET

„Das, was wechselt, was in der Malerei und so die Vielfalt der Erscheinungen und der Stile hervorbringt, ist lediglich der Gesichtspunkt des Malers." Ortega y Gasset

Die Anfänge der Malerei, die wir heute modern nennen, liegen im Impressionismus. Der französische Maler Claude Monet zeigte 1874 im Pariser „Salon der Abgelehnten" ein Bild, das er „Impression: Aufgehende Sonne" nannte. Er hatte damit einer neuen Malerei den Namen gegeben, die damals schon seit einem Jahrzehnt die Gemüter erregte und Entsetzen, Hohn, Gelächter und Wut bei der Kritik und im Publikum fand. Wodurch beleidigte der impressionistische Maler die Bürger des späteren 19. Jahrhunderts?

Die anerkannte und große Malerei des Jahrhunderts erschöpfte sich im Gegenstand und in der Idee. Die Maler durchzogen ihr Zeitalter und suchten nach Gegenständen und Themen, die der Malerei bis dahin nicht darstellenswert erschienen. Ein neuer Gegenstand und seine naturgetreue Darstellung: das waren die Zeichen eines fortschrittlichen Bildes. Andere Maler durchstreiften die Geschichte, suchten ihre „großen Augenblicke" und mühten sich, das geschichtliche Ereignis so tatsachengetreu darzustellen, als seien sie dabei gewesen. Über dieser kleinlichen, bis zum Hosenknopf getreuen Darstellung des Menschen und der bildnishaften Treue gegenüber Tier, Baum und historischem Ereignis vernachlässigten die Maler die Form und die Farbe. Vor allem die Farbe, dieses vornehmste Ausdrucksmittel der Malerei, verblaßte, wurde grau, verlor Saft und Kraft. Dieser Vernachlässigung der Farbe kam der allgemeine Schwund des Farbensinnes entgegen, der sich schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt. Die Männer, die sich noch im Mannesalter Goethes gern in Rot,

Himmelblau und Sonnengelb gekleidet hatten, fühlten sich schon um 1820 im schwarzen Rock und grauem Hut wohler. Kräftige und ungebrochene Farben waren bald auch im Wohnraum und in den Dingen des Tages unmodern. Der Rückblickende gewinnt den Eindruck, daß Mensch und Gegenstand sich auf einmal bemühten, grau in einer grauen Welt unterzutauchen. Schon in der Farbe des Biedermeier ist das Vordringen des Graus augenfällig. „Gebildete Menschen haben einige Abneigung vor Farben. Es kann dieses teils aus Schwäche des Organs, teils aus Unsicherheit des Geschmackes geschehen, die sich gern in das völlige Nichts flüchten. Eben diese Unsicherheit ist Ursache, daß man die Farben der Gemälde so sehr gebrochen hat, daß man aus dem Grauen heraus in das Graue hinein malt und die Farbe so leise behandelt als möglich", schrieb Goethe schon um 1808. Er nahm damit nicht nur eine der Ursachen der allgemeinen Entfärbung vorweg, sondern auch des Verhängnisses der Malerei. Seit der Zeit Winckelmanns wollte der Maler ein „gebildeter Mensch" sein. Er trieb Geschichtsstudien, las viel und vertiefte sich in die Werke der Philosophen und wurde in seinen Bildern mit der Zeit zum Illustrator geschichtlicher und literarischer Themen. Er vergaß, daß die bildende Kunst durchaus eine ursprüngliche Möglichkeit des Menschen ist, der Dichtung, der Musik und Philosophie gleichrangig und nicht nachgeordnet. Der Maler wollte, statt eigenschöpferisch zu malen, mit Pinsel und Zeichenstift dichten, geschichtlich belehren und philosophieren, falls er es nicht vorzog, einen neuen Stoff aus der Zeit als Bildberichter zu entdecken. Sein ursprünglicher Auftrag, in Farben zu bilden, blieb in beiden Fällen unbeachtet. Das Bild, mit dem er die Gunst des Publikums und des Fürsten gewann, lebte ganz aus dem Gegenstand und der „Idee". Farbe war Zufall und Nebensache. Ihr Fehlen schwächte nicht die Wirkung des Bildes. Der Maler, der sich trotzdem an sie erinnerte, glich sein Bild in einem gedämpften Graubraun, dem sogenannten Galerieton, den nachgedunkelten Gemälden des 17. Jahrhunderts an. Gemälde ohne Farbe sind aber eigentlich ein Widerspruch in sich: kein Wunder, daß die Werke der Gedankenmaler auch im Gegenstand unwahr wurden und schließlich gestellte Theaterbilder im farblosen Licht der Kulisse waren.

Die „Ermordung des Herzogs von Guise", Delaroches Meisterwerk, nimmt das Ereignis zum Anlaß eines effektvollen Theaterbildes mit allem Zubehör an Kulisse: Kleidung und Gebärde im Graubraun des Galerietons, Manet stellt demgegenüber das Ereignis die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko in die gnadenlose Wirklichkeit des Tages: ohne Pathos und auch ohne die beschönigende Patina des Galerietones, in den Farben hell und fest, im Bildausschnitt an die dokumentarische Treue der Photographie erinnernd.



Edouard Manet,
Erschießung
Kaiser Maximilians

Die Geburtsjahre der Maler

1775 William Turner
1796 Camille Corot
1797 Paul Delaroche
1798 Eugen Delacroix
1807 Adolf Menzel
1808 Karl Spitzweg
1814 J. F. Millet
1819 Gustave Courbet
1827 Arnold Böcklin
1832 Edouard Manet
1837 Hans von Marées
1839 Hans Thoma
Paul Cézanne
1840 Claude Monet
1841 Auguste Renoir
1844 Wilhelm Leibl
Henri Rousseau
1847 Max Liebermann
1848 Paul Gauguin
Fritz von Uhde
1849 Christian Rohlfs
1853 Adolf Hölzel
1855 Otto Modersohn
1858 Lovis Corinth
Vincent van Gogh
Ferdinand Hodler
1859 George Seurat
1860 James Ensor
1863 Paul Signac
Edvard Munch
1864 Henri Toulouse-Lautrec
A. von Jawlenski
1866 Georg Minne
W. Kandinsky
1867 Emil Nolde
Pierre Bonnard
Käthe Kollwitz
Gustav Klimt
1868 Max Slevogt
Edouard Vuillard
1869 Henri Matisse

1870 Ernst Barlach
Maurice Denis
1871 Georges Rouault
Lyonel Feininger
Leo von König
1872 Piet Mondrian
René Auberjonois
1876 Paula Modersohn-Becker
Cesar Klein
1877 Alfred Kubin
Raoul Dufy
Gabriele Münter
1878 Carl Hofer
1879 Paul Klee
Ida Kerkovius
1880 Franz Marc
E. L. Kirchner
André Derain
1881 Max Pechstein
Pablo Picasso
Fernand Léger
Gino Severini
Carlo Carrà
1882 Georges Braque
1883 Erich Heckel
Maurice Utrillo
1884 Max Beckmann
Karl Schmidt-Rottluff
Josef Hegenbarth
1885 Otto Meyer-Amden
1886 Oskar Kokoschka
Alexander Kanoldt
1887 Max Ackermann
Hans Arp
Marc Chagall
Juan Gris
Ludwig Gies
August Macke
Ewald Mataré
Ernst Morgenthaler
1888 Oskar Schlemmer

1888 Giorgio de Chirico
1889 Willi Baumeister
Paul Nash
Franz Masereel
Richard Seewald
Heinrich Campendonck
1891 Max Ernst
Otto Dix
Wilhelm Morgner
Conrad Westphal
1893 Walter Becker
George Grosz
Curt Lahs
1894 Werner Gilles
1895 Ernst Geitlinger
1896 Josef Scharl
1898 Xaver Fuhr
Werner Scholz
Henry Moore
1899 Fritz Levedag
Vordemberge-Gildewart
1901 Edgar Ende
1903 John Piper
Graham Sutherland
1904 Salvador Dali
Hans Hartung
Francis Bott
Reichmann-Lewis
1905 Hans Kuhn
1906 Wilhelm Imkamp
1907 Roger Vieillard
1909 Gustave Singier
H. A. P. Grieshaber
1910 Hans Thiemann
Hans Werdehausen
Rudolf Baerwind
1911 Georg Meistermann
1913 Heinz Trökes
Mac Zimmermann
1914 Karl Otto Götz
1919 Pierre Soulages



MARC CHAGALL, BLUMENSTRAUSS DER LIEBENDEN



Edouard Manet, Blumenstrauß



Edouard Manet, Hafen von Boulogne

IMPRESSIONISMUS

„Am bunten Abglanz haben wir das Leben.“ *Goethe*

Dieser Malerei des Graus und der „leisen Farbe“ stellten die Impressionisten nun Gemälde in ungebrochenen und ungemischten Farben entgegen. Sie gingen aus dem Atelier in die Natur und malten einen beliebigen Ausschnitt aus der Landschaft oder der Stadt im hellsten Licht der Sonne und mit allen farbigen Reizen des vorübergleitenden Augenblicks. Das aufgestörte Publikum aber sagte, was der Kritiker Albert Wolff im „Figaro“ schrieb: „Diese sogenannten Künstler nennen sich Aufrührer, Impressionisten. Sie nehmen ein Stück Leinwand, Farbe und Pinsel, werfen auf gut Glück einige Farbenkleckse hin und setzen ihren Namen darunter. Das ist eine ähnliche Verblendung, als wenn die Irren Kieselsteine vom Wege sammeln und sich einbilden, sie hätten Diamanten gefunden.“ Immerhin hatte dieser Kunstkritiker doch das Wesentliche des Impressionismus erfaßt, die „Farbenkleckse“. Es ging den Malern des Impressionismus so sehr um die Farbe, daß Paul Signac, der Meister des Neo-Impressionismus seine programmatische Schrift „Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus“ neben seinen Mitstreitern Seurat und Cross ausdrücklich der Farbe („et pour la couleur“) widmete. Waren die Impressionisten mit ihren starken und reinen Farben nun tatsächlich traditionslose Aufrührer und einsame Irre in ihrer Zeit? Keineswegs, hatte doch schon Delacroix in sein Tagebuch geschrieben: „Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein.“ Das impressionistische Bild aber wollte nichts anderes, als dem Auge dieses Fest aus Farben bereiten. Delacroix hatte aber auch andere Eigenarten des Impressionismus vorweggenommen. Seurat berief sich mit gutem Recht auf ihn. Auch Delacroix erlebte die Welt als Farbe. Er malte seine festlichen Bilder aus Rot, Blau und Grün in ungebrochenen Farben und überließ ihre



Camille Pissaro, Pontoise

Mischung lieber dem Auge des Betrachters als der Vermengung auf der Palette. Grau, die gefährliche Farbe der Zeit, haßte er, die starken Linien jener Bilder, die eher kolorierte Zeichnungen als Gemälde waren, erschienen ihm ungeheuerlich. Die Impressionisten konnten im eigenen Jahrhundert auch noch eine Reihe anderer Ahnen finden. Denn im Meer des Graus dürfen die Inseln der Farbe nicht übersehen werden. Bonnington und Turner hatten schon am Beginn des Jahrhunderts in hellen Farben und fast impressionistisch gemalt, die Realisten und Naturalisten von Constable, Kobell und Waldmüller bis zu Corot, Courbet und Leibl, Millet und Manet waren durchaus Maler der Farbe. Auch sie waren einsam und standen gegen die äußeren und offiziellen Strömungen der Zeit. Mit dem 19. Jahrhundert beginnt jene Zeit, in der die besten Bilder gegen den Geschmack der Führenden des Staates und des Geisteslebens gemalt werden. Diese Maler der Farbe — Manet ausgenommen — waren indessen doch nicht so angefeindet und begeifert worden wie die Impressionisten. Manets Bilder warfen die Grundregeln der offiziellen Malerei endgültig beiseite. Ihre Elemente waren Farbe und Fläche. Der Schatten, der wie ein Zwillingsbruder zum Licht gehört hatte, wurde verbannt. Manet malte im hellen Licht und setzte seine Farben ohne Schattierung und Übergang nebeneinander, in der Landschaft wie im Geschichtsbild. Den eigentlichen Impressionisten, Pissaro, Monet, Sisley und Renoir war Manet der große Anreger und Lehrer. Sie machten die Freilichtmalerei, die schon andere — Constable, Corot, Courbet — geübt hatten, zum Grundsatz. Hatten die Realisten und Naturalisten ihre Landschaften noch nach Naturstudien im Atelier gemalt, war noch Corot bemüht gewesen, seine Landschaftsbilder schön und gesetzmäßig zu komponieren, so malten die Impressionisten draußen vor irgendeinem beliebigen Stück Landschaft, das sie durch den flüch-

tigen Reiz des Lichtes oder der Farbe überrascht hatte. Sie malten ihr Bild dabei in einem Zuge endgültig fertig. Ein Getreidefeld konnte ein ebenso dankbares Motiv sein wie ein Stück der Seine im Morgennebel. Der Impressionismus war also eine legitime Fortsetzung des Realismus und Naturalismus und eigentlich ihre Vollendung. Für ihn gab es nur noch die Natur, das Sichtbare, das er diesseitig gestaltete. Er wurde dabei so vordergründig, daß er nur noch die bunte Haut der Dinge sah. Was hinter der Oberfläche und hinter den Dingen und in ihnen ist, blieb ihm gleichgültig.

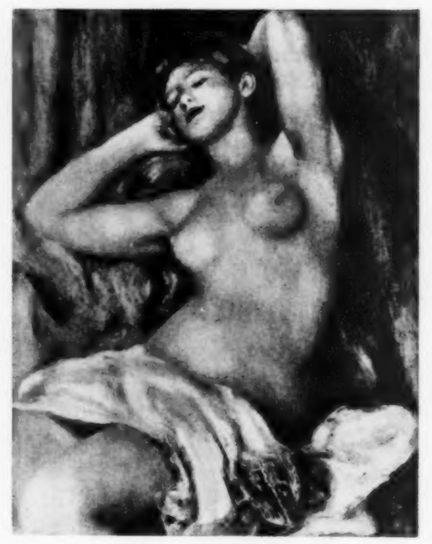
Wie kann man eine solche Malerei als Anfang der Moderne bezeichnen, die doch gegensätzlich geartet ist? Der Impressionismus hat mehrere Seiten. Das Ende ist, wie so oft, zugleich auch ein Anfang. Der Impressionismus ist einerseits der übersteigerte Ausklang des Naturalismus, andererseits gab er der modernen Malerei die Grundlage der Farbe. Bei ihm beginnt zudem die Abstraktion, die das Zeichen aller modernen Kunst ist. Denn der Impressionist malt ja weniger die Natur als ihren farbigen Abglanz. Form und Eigenart der Menschen und Tiere, der Bäume und Blumen treten hinter ihrer farbigen Erscheinung in einem vorüberhuschenden Augenblick zurück. Plastische Dinglichkeit, Umriß und Raum vergehen in einer farbig flimmernden Fläche. Das impressionistische Gemälde wird zu einer mehr oder weniger weitgehenden farbigen Abstraktion. Wenn Claude Monet eine Dorfstraße oder einen Sommertag



Claude Monet, Dorfstraße



Edgar Degas



Auguste Renoir

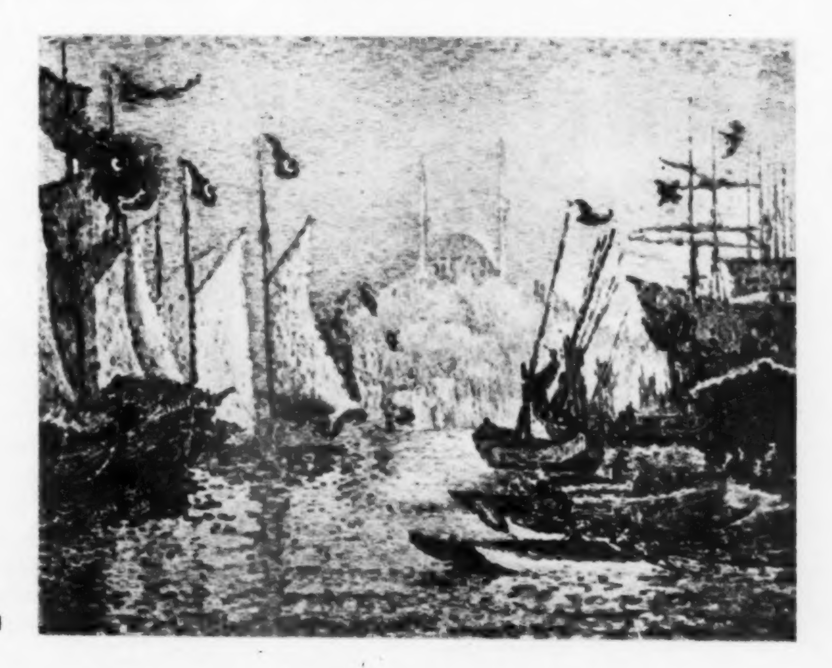


malt, so leuchten die Felder im Braungelb eines Getreides und im Grünrot von Blumen, die man botanisch nicht benennen kann.

Die Bäume, an denen Blätter in der Sonne aufleuchten, während andere in ein Blau tauchen, das sich an den Stämmen verdichtet, kann man höchstens nach ihren Umrissen bestimmen. Trotzdem glutet und sprüht der ganze Sommer an der Seine, von silbrigen Dunstschleiern überweht, in der Unzahl kleiner Pinselhiebe, in denen man die fiebrige Hast eines Malers spürt, der versuchte, den farbigen Augenblick im ständigen Wechsel des Lichtes festzuhalten. Die Farben ordnen sich allerdings erst in einigem Abstand von der Leinwand, wenn die sogenannte optische Mischung im Auge des Betrachters eintritt, zum Bilde. Der Betrachter muß die Tätigkeit des Malers mit seinen Augen fortsetzen. Er vollendet das Bild sozusagen erst. Was Monet, Pissaro und Sisley für das Landschaftsbild taten, tat Pierre Auguste Renoir für das Bild des Menschen. In den flüchtigen und sich stets verändernden Färbungen, die sich aus dem Wechsel des Lichtes und den Eigenarten der Atmosphäre ergeben, mußten auch die Menschen, die der Impressionist malte, sich verändern. Renoir gewann der Haut, dem Fleisch, den Haaren und der Kleidung außerordentlich feine Reize des farbigen Wechsels ab. In seiner „Schlafenden" leuchtet das samten schwellende Fleisch verhalten im Widerschein des Weiß, Tomatenrot, Pflaumenrot und Altgrün der Tücher und Vorhänge. Die Farben haben etwas von der Frische des Fruchtfleisches. Das Leben und der Traum des jungen Mädchens blühen und weben in der atmenden Haut. Das ganze Bild lebt in einem Wohlklang der Farben, der den Betrachter beglückt und verzaubert.

Die Neo-Impressionisten malten wie die Impressionisten in reinen Farben, die sich an die Farben des Sonnenspektrums hielten. Im übrigen aber gingen sie weiter. Hatten die Impressionisten bei weitgehender Erwartung der optischen Mischung der Farben doch die Mischung auf der Palette nicht völlig abgelehnt, so lassen sie nur noch die optische Mischung im Auge des Betrachters gelten. Während die Impressionisten die Farbe in kleinen Pinselhieben aufsetzten oder flüchtig hinstrichelten, setzen sie die Farben getrennt wie Mosaiksteine nebeneinander. Die Impressionisten verließen sich in ihrer Technik auf Gefühl und Eingebung, die Neo-Impressionisten gehen methodisch und wissenschaftlich zu Werke.

Mit solchen Lehrsätzen setzt Signac seine Kunst und die seiner Genossen Seurat und Cross gegen den Impressionismus ab. Mit den Farben des Spektrums, Hochrot, Orange, Gelb, Gelbgrün, Grün, Blau, Purpur und Violett, wollen sie das reine, schimmernde Licht malen. Paul Signac hat in dieser Art den Hafen von Konstantinopel gemalt. Rote, blaue und violette Schiffe leuchten unter blauen, grünen und weißen Segeln. Das Steingebirge einer Moschee schimmert weiß unter grünlicher Kuppel. Die Farben von Schiffen und Bauwerken brechen sich im Wasser des Goldenen Hornes und fallen gebrochen auf Bauwerke und Schiffe und den Himmel zurück. Das Ganze ist ein Lichtzauber, wie er nur im Märchen oder im Traume möglich ist, eine noch weitergehende farbige Abstraktion als der „Sommertag" von Monet, aber tektonisch wie aus Farbsteinchen gebaut. Der Gegenstand wird zu einer farbigen Äußerung des Lichtes. Der tektonischen Strenge neoimpressionistischer Gestaltungsart kam Seurat schon in der Wahl seiner Motive entgegen. Er bevorzugte Häfen mit Kaimauern und Lagerhäusern und felsige Meeresküsten, die verlassen und ohne Mensch und Tier sind. Der Neo-Impressionismus fand wenig Nachfolge. Er verging zunächst im bequemeren Pointillismus (pointiller = punktieren), der die wissenschaftliche Methode durch gefühlsmäßigen Auftrag farbiger Punkte ersetzte. Der Neo-Impressionismus ging seiner Zeit weit voraus. In seinen ganz auf die Farbe gestellten Bildern näherte er sich schon dem Anliegen der absoluten Malerei. Der Kampf der Form und der Farbe gegen den Gegenstand, auch von anderen Malern des Jahrhunderts, z. B. Hans von Marées geführt, erreichte im Neo-Impressionismus seinen ersten Sieg. Der Impressionismus war der legitime künstlerische Ausdruck der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und daher bei allen Völkern möglich. Seine reinste Ausprägung hat er jedoch in Frankreich erfahren. Was man in der deutschen Malerei als Impressionismus bezeichnet, bleibt kühler in der Farbe, fester in der Form und dem Naturalismus näher. Das gilt von Max Liebermann nicht weniger als von Lovis Corinth, der eigentlich vom Naturalisten zum Expressionisten wurde. Der temperamentvolle Max Slevogt kommt in seinen Bildern des Schauspielers d'Andrade als Don Juan und manchem anderen dem französischen Impressionismus näher. Der Beitrag der Deutschen zur modernen Malerei kam später und war anders geartet.



Paul Signac, Konstantinopel



Heinrich Vogeler, Worpswede

JUGENDSTIL

„Jugendstil — es ist eigentlich ein gutes Wort: war es doch der Stil einer Jugend und die Jugend eines Stils." Ahlers-Hestermann

Ein doppelgesichtiges Verhältnis zum Impressionismus hatten die Franzosen Edgar Degas und Henri de Tolouse-Lautrec. Degas hat sich Zeit seines Lebens gegen die Einordnung als Impressionist gewehrt. Trotzdem leben viele seiner Bilder, vor allem die Ballett- und Theaterbilder, in einer Hingabe an den flimmernden Augenblick, an das Glitzern und Schimmern des Lichtes auf Seide, Spitzen und Haut, die impressionistisch schlechthin ist. Dieser Impressionismus hat jedoch ein festes Knochengerüst. Degas kam aus der Ingres-Schule. Strenge, Gleichgewicht, Linie und Komposition konnte er mit dem Augenblickserlebnis vereinen. Seine Bilder sind genau überlegt und gesetzmäßig komponiert. Mit gutem Grund konnte er sagen, keine Kunst sei weniger spontan als die seine. Wir möchten heute im Rhythmus manches seiner Bilder auch Elemente des Jugendstils vermuten. Bleibt der Jugendstil bei Degas noch im Hintergrund und wohl ein nebensächliches Element seiner Kunst, so tritt er bei Toulouse-Lautrec beherrschend zu Tage. Diese Behauptung mag überraschen und aller Vorstellung vom Jugendstil widersprechen. Sie wird jedoch einleuchten, wenn wir uns entschließen, unsere Vorstellung vom Jugendstil zu überprüfen.

Dem Jugendstil widerfuhr das merkwürdige Geschick, durch seine Entartungen, durch den Bodensatz, den jede Kunst ablagert, in die geschichtliche Erinnerung einzugehen. Wir verbinden mit ihm unwillkürlich die Vorstellung von Möbeln voll schauderhaften Ornaments, von Bildern, in denen sich schlangenhafte Leiber in matter Anrüchigkeit verwickeln, von Hausfassaden, die ein Schlinggewächs aus Stuck wie schleimiges Gewürm überzieht. Die geschichtliche Wirklichkeit zeigt einen anderen Jugendstil. „Damals wurde ein Anfang gemacht, und schlechthin alles Heutige, was nicht Nachahmung alter Vorbilder ist und was wir als gut und unserer Zeit Ausdruck gebend betrachten dürfen in Gerät, Möbel, Druckwerk und wesentlichen Teilen der Baukunst, geht stammbaummäßig auf jene Jahre zurück", schreibt Friedrich Ahlers-Hestermann in seinem glücklichen Buch „Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900". Ein kleiner Kreis von Künstlern machte Ernst damit, wieder Farbe und Form in den Alltag zu bringen, die seit 1894 in München erscheinende Zeitschrift „Jugend" gab der Bewegung den Namen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Straße und die Wohnung so staubig grau und bei aller Überladenheit leer wie die Gedankenkunst, die Architektur eine solche Stilmaskerade wie die Geschichtsmalerei. In dieser Lage gaben die Künstler des Jugendstils den Anstoß zu einer allgemeinen Rückkehr zur Farbe, die das Äußere und Innere der Häuser, das Plakat, die Tapete die Warenpackung und den Umschlag der Zeitschriften ergriff. Möbel und Geräte gewannen allmählich ihre zweckmäßigen Formen. Sie wurden schlicht und damit schön. Neben Eckmann Obrist, Endell, Riemerschmid, verband dieser Wille bald van de Velde, Behrens, Rudolf Alexander Schröder, Bernhard Pankok, Olbrich, Otto Wagner und andere, mochten sie in München, Wien, Darmstadt, Weimar, in den Deutschen Werkstätten in Hellerau oder am Folkwangmuseum des Karl Ernst Osthaus in Hagen ihre Aufgabe finden. Die Bewegung war nicht auf Deutschland beschränkt. Verwandte Bestrebungen traten in England (Ruskin, Morris, Beardsley), Frankreich (Vallotton), Belgien (George Minne) und Amerika auf.

Der Jugendstil leistete seine Pionierarbeit im Kunstgewerbe und in der Baukunst. Trotzdem begreifen wir ihn heute auch als wesentliche Stufe in der Entfaltung der modernen Malerei. Wir sehen, daß die besten Maler ihm mit Teilen ihres Werkes angehören. Kennzeichen des Jugendstiles in der Malerei sind der wohlklingende stark schwingende Umriß, gezogen mit „Fingern, die auf jeder Linie zittern, wie die eines Violonisten auf den Saiten", Sinn für den Bildgrund als Fläche und Element der Bildgestaltung und Farben, die in großen, durchgehenden Flächen auftreten, dem Impressionismus wohl verpflichet sind, aber tintig, wie gefärbtes Wasser, glä-

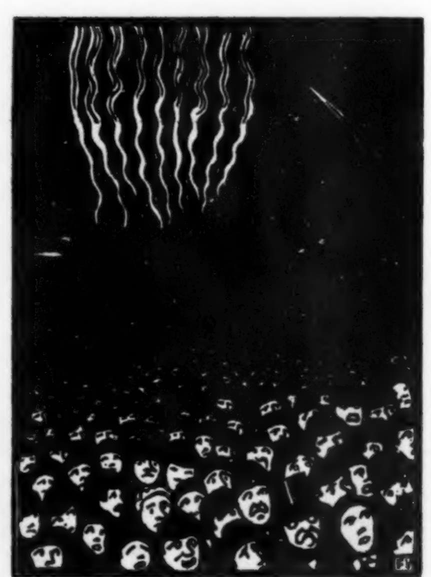


Hans Christiansen

sern wie die Farben des Herbstes oder auch giftig werden. Die Bilder des Jugendstils sind dekorative und ornamentale Flächen. Das ist an sich eine ursprüngliche Möglichkeit der Kunst und kein Nachteil. Ostasiatische, orientalische und altkretische Anregungen werden im Jugendstil aufgenommen. Sein stark bewegtes Ornament nimmt sich großförmige Pflanzen zur Grundlage. Auch in seinem abstrakten Ornament ist noch ein pflanzenhafter Schwung zu spüren.

Henri de Toulouse-Lautrec hat das künstlerische mit dem zweckdienlichen Anliegen des Jugendstils vereint. Seine Plakate, farbige Steindrucke, stellen die Sängerinnen und Tänzerinnen des Montmartre wie zarte, schöngeschwungene Schatten vor die farbig gemusterte Fläche. Vor diesen Blättern, die heute als Kostbarkeiten die Mappen glücklicher Sammler schmücken, begreift man, warum die Maler damals hofften, die Plakatwände unserer Großstadtstraßen würden einmal eine „Gemäldegalerie für das Volk" werden.

Paul Gauguin gehört mit seinen großflächigen Märchenbildern aus Tahiti und Dominique nicht weniger dem Jugendstil an als Hodler mit seinen ganz vom ornamentalen Gesetz geformten Gestalten des „Tages", des „Lied aus der Ferne", der „Werbung" und Munch mit seinen Gesichten aus nordischen Mitternächten voll Dämonie und Verhängnis. Der größte Teil der gegenständlichen Bilder von Franz Marc ist reiner Jugendstil. Die lodernden Landschaften und Blumen van Goghs bergen Elemente des Jugendstils wie die Büglerin von Picasso und Holzschnitte von Barlach. Diese Übersicht gibt uns nicht die Möglichkeit, die noch ungeklärte Geschichte des Jugendstils in der Malerei zu schreiben. Unsere Andeutungen sollen nur dazu anregen, das Zerrbild vom Jugendstil zu verdrängen. Manche der eben genannten Maler gehören mit anderen Teilen ihres Werkes dem Expressionismus, der abstrakten Malerei oder noch dem Impressionismus an. Darin zeigt sich, daß der Jugendstil eine echte Spielart des großen Zeitstils ist. Einen erstaunlichen Beweis für diese Behauptung geben die verführerischen Farbteppiche der Blumen-, Frauen- und Traumbilder, die Henri Matisse heute noch in demselben Jugendstil wie um 1900 malt, damals wie heute voll „Pracht, Wollust und Gelassenheit". In seinem Frauenbild von 1940 mischt sich der ornamentale Flächenrhythmus des Jugendstils mit dem kühnen, aus der Fläche nach vorn wirkenden Raumgefühl des Kubismus.



Felix Vallotton



Aubrey Beardsley, Salome



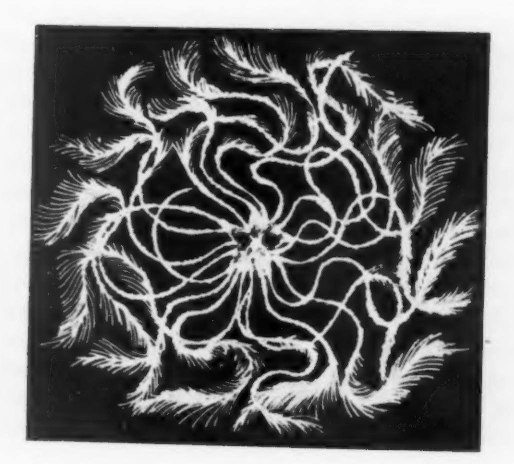
Bernhard Pankok



Georg Minne



Josef Hoffmann



Hans Obrist

DIE VORKÄMPFER

„Warum, so frage ich mich, wären uns die lichten Punkte am Himmel weniger zugänglich als die schwarzen Punkte auf der Karte Frankreichs?" *van Gogh*

Der Impressionismus sah die Welt als farbig flimmernde Oberfläche, der Jugendstil als lyrisches Ornament und dekorativ geordnete Fläche. So darf man vereinfachend sagen, wenn man dabei nicht vergißt, daß sich mit einem halben Satz niemals die Vielfältigkeit eines Stiles oder eines Kunstwerkes darstellen läßt. Die nächsten Strekken des Weges der modernen Malerei, der von außen nach innen, vom Blick auf die Natur zum Blick in die Seele des Malers, vom Gegenstand der sichtbaren Wirklichkeit zur Imagination führte, wurde von Generationsgenossen der Impressionisten erschlossen. Diese trieben die farbige Abstraktion des Impressionismus und die gegenständliche des Jugendstils organisch weiter.

Paul Cézanne galt den Zeitgenossen als Impressionist, als ihr wildester und anarchistischer Vertreter. Obwohl er den Impressionisten befreundet war, anfangs mit ihnen ausstellte und schnell von ihnen verehrt wurde, ging er doch weit über den Impressionismus hinaus. Er baut sich seine Welt schwer, dicht und einfach aus Farbteilen auf, die nicht auf die Errungenschaften des Impressionismus verzichten, aber gesättigt und geballt wie Gewitterwolken erscheinen. Seine Farben sind stark von der Schwermut des Blaus durchtränkt, obwohl sie auf den ersten Blick von einem kalkigen Schleier überzogen erscheinen. Cézanne geht auch in der Farbe vom Gedanken aus, ist dabei aber alles andere als ein „Gedankenmaler" des 19. Jahrhunderts. Mit den drei Grundfarben und ihren direkten Abwandlungen versucht er, die „authentische Farbe" der Dinge und Landschaften wiederzufinden. In diesem Verhältnis zur Farbe ringt er um die „heimlichen Grundformen" der Natur, Kugel, Zylinder, Kegel und Würfel. Mit ihnen will er das Wesen der Dinge gestalten. Die Dinge, wie sie jeder um sich sieht, sind für ihn lediglich Bausteine, die er nach den Gesetzen seines Bildes bearbeitet und verwendet. So malt er langsam, gewissenhaft und mühsam mit kleinen Strichen ohne Linie und Umriß das farbige Wunder der Dinge und das silbrige Sonnenlicht über den heroischen Landschaften der Provence. In seinen Landschaften, die vor einem hochgestellten Horizont liegen, schieben sich trotz eines neuen Raumgefühls Vordergrund und Hintergrund teppichartig ineinander. Die selbstherrliche Veränderung der Dinge zugunsten des erstrebten Bildes, die eindringliche Farbe und das Ringen um den Kern der Dinge nehmen Anliegen des Expressionismus vorweg. Die Grundformen vom Würfel bis zur Kugel, die in seinen Bildern allerdings noch nicht offen zutage treten, ebnen der abstrakten Malerei, vor allem dem Kubismus den Weg. Damit erschöpft sich jedoch keineswegs die auch heute noch andauernde Wirkung Cézannes auf die Malerei unseres Jahrhunderts.

Mehr als einen Schritt weiter ging der inbrünstige Holländer Vincent van Gogh. Seelisches Erlebnis und Ausdrucksdrang lassen bei ihm die Form auflodern und die Farbe bis zur Weißglut aufglühen. In flackernden Pinselstrichen malt er Menschen, Bäume und Landschaften voll explosiver Erregtheit. Er verwendet Farben, die noch niemand in der Natur sah. Seine Zypressen und Wälder aus der Provence sind ein einziger lodernder Sommer. Der nächtliche Himmel über den südfranzösischen Städten seiner letzten Lebenszeit brodelt auf wie heiße Lava. Die Sterne gluten und kreisen groß und unerhört wie die Sonnen einer Urwelt. Der sich schnell verzehrende Maler setzt sich mit den Dingen, die er malt, gleich. Er selbst wird Zypresse, Roggenhocke, Sonne, nächtlicher Stern, Sonnenblume und Sträfling. Es sind ganz einfache und alltägliche Gegenstände, die er in den kühnen Gegensätzen von sonnenhellem Gelb, heißem Rot, Nachtschwarz, flammender Orange und saftigem Grün mit grobem Pinsel und in einer unheimlichen Sicherheit der Komposition auf die Leinwand schleudert Das Sonnenlicht, um das auch Cézanne rang, wird selbständig. Die Farbe hat bei aller Ausdruckskraft das Bestreben, absolut zu werden, der Raum Cézannes vertieft

sich heftig, das Ornament des Jugendstils bewegt die sich tierhaft krümmenden Bäume und Blumen, im ganzen aber ist van Goghs Werk schon erruptiver Expressionismus.
Doch bevor wir uns dem Expressionismus zuwenden, sind noch zwei seiner Väter zu nennen: Gauguin und Rousseau. Sie haben ihm das Ursprüngliche, das man irreführend primitiv nennt, die Welt der Naturvölker und des Kindes erschlossen. Der Trieb nach dem Ursprünglichen führte Gauguin zu den Maoris der Südsee, unter denen er als einer der ihren zu leben versuchte. Er erschloß gegenständlich und formal der europäischen Malerei die Welt der Naturvölker. Seine Bilder sind teppichhaft aus kühl gedämpftem Grün, Blau und Rosa zusammengesetzt. Die Insulaner erscheinen in ihnen glücklich und zufrieden in sich wie die Dinge. Obwohl Gauguins Gemälde in ihrer rhythmischen Reihung noch mehr Jugendstil als Expressionismus sind, gewinnt in ihnen die Farbe eine hohe Eigenständigkeit. In „Ta Matete", das wie ein wundervoller Gobelin flächig geschichtet ist, steigert sich die Farbe in den Gewändern der Südseemenschen von links nach rechts. Die Natur leuchtet in absoluten Farben, gelb blüht der Himmel, violett und blau dämmern die Bäume, rotbraun stehen die Büsche in grüner Wildnis, lila leuchtet der Boden, aus dem es im Vordergrund dann unvermittelt grün und rot aufblüht.
Henri Rousseau bedurfte nicht des unmittelbaren Gegenübers exotischer Natur und Menschen. Er brauchte nicht nach Tahiti, sondern nur in sich zu gehen. Obwohl auch die Erinnerungen an den Krieg in Mexiko, den er als Regimentsmusiker mitgemacht hatte, seine Phantasie zu Märchenbildern anregte, fand er ebenso dankbare Anlässe in der kleinbürgerlichen Umwelt von Paris. Er gehörte zu den wenigen Glücklichen, die zeitlebens in einem Vorhofe des Paradieses bleiben, die sich jene Ehrfurcht und jenes Staunen bewahren, in denen das Kind seine Umwelt Stück um Stück entdeckt. Einfach und unberührt, aber immer und allein das Wesentliche treffend, sind seine Farben und Formen, ob er nun die Zollstation, den Wagen des Père Juniet, Fußballspieler oder einen Sturm im Dschungel malt. Die Welt vereinfacht sich ihm auf ihre elementarsten Formeln. Er sieht alles mit dem Blick des ersten Tages, unberührt von anatomischem oder perspektivischem Wissen. Trotzdem schafft er seine sehr tektonischen, langsam gebauten Bilder nicht so kindlich-monumental, weil er nicht anders malen kann. Erhaltene Skizzen zeigen, daß er die Mittel des Impressionismus durchaus beherrschte. Er übt seine Form des naiv-ursprünglichen Gestaltens durchaus nicht unbewußt. Insofern ist auch sein Werk „Sekundärer Expressionismus", Expressionismus, der nicht aus naivem Nichtkönnen, sondern aus tieferen Gründen auf das übliche Abbild der äußeren Erscheinungen verzichtet. Bei einer solchen Bildfreude und magischen Haltung gegenüber der Welt ist es nicht verwunderlich, daß Rousseau auch die ersten Bilder des modernen Magismus oder Surrealismus geschaffen hat.



Tou louse-Lautrec, Selbstkarikatur



1



2



3

1. Toulouse-Lautrec, Jane Avril

2. Ferdinand Hodler, Lied aus der Ferne

3. Vincent van Gogh, Tanzlokal

4

4. Pa
Zw

5. Ed
De

6. Pa
De



4



5



6

4. Paul Gauguin, Zwei Mädchen

5. Edvard Munch, Der Schrei

6. Paul Cézanne, Der Berg St. Victoire



Ernst Ludwig Kirchner, Holzschnitt

EXPRESSIONISMUS

„Fröste des Isoliertseins, blutleerer Taumel, Brüchigkeiten, — und fortschreiten, fortklimmen, fortschleichen von Wort zu Wort, Silbe zu Silbe, — Tauziehen mit Gedanken, Volten der Überspannung, alles dies unter körperlichen Gefahren —: Ausdruck schaffen, ja ihn verlangt nach dem allein." *Gottfried Benn*

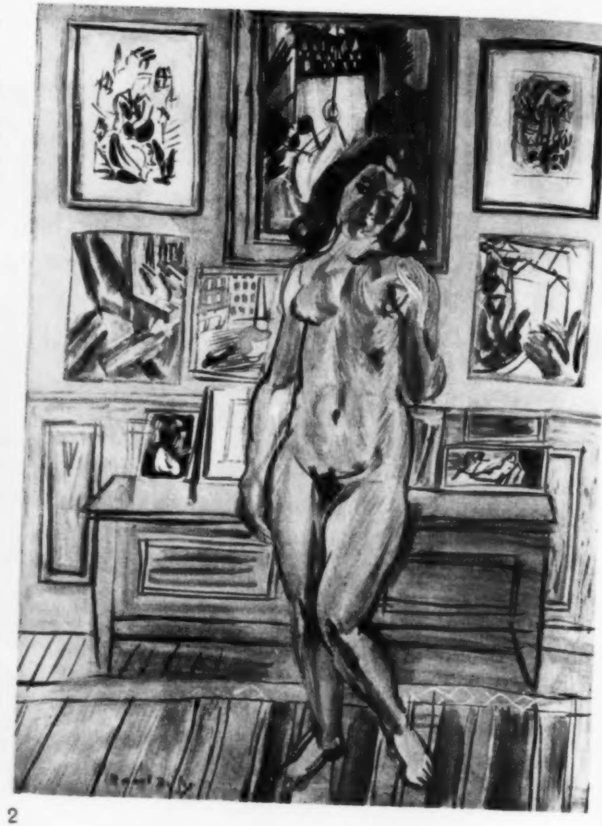
Was sich bei Cézanne, van Gogh, Gauguin und Rousseau in tieferen Schichten anbahnte, tritt im Expressionismus zutage. Er will in Farben und Formen den „reinen Ausdruck" geben (expression = Ausdruck, Ausgießen). Die sichtbare Natur, Mensch und Tier. Baum und Landschaft sind in seinen Bildern zwar noch zu finden, sie werden aber Ausdrucksträger eines Zustandes, einer Bewegung und halbverschütteter Kräfte der Seele und des Geistes. Was entsteht, ist nicht ein Abbild der Dinge, sondern Zeichen eines inneren Bildes. Die Gegenstände der sichtbaren Wirklichkeit werden im Dienste dieses Bildes rücksichtslos umgeformt und verkürzt und oft bis auf ein urtümliches Sinnzeichen abgekürzt. Der Abstraktion der Farbe folgt die Abstraktion des Gegenstandes. Die Farbe verzichtet nicht auf die Errungenschaften des Impressionismus, des Jugendstils und van Goghs, sie wird aber tiefer, hintergründig glühend, wild und großflächig und oft in ein Gerüst kräftiger Linien gespannt, die einem straffen Bildaufbau dienen. Sie löst sich von der naturgegebenen Färbung des Gegenstandes und wird selbständig. Blaue und rote Menschen sitzen unter gelbem Himmel auf rotem Sande, grüne Kühe weiden auf einer gelben Wiese. Das Bild ist nicht mehr Darstellung der Natur, sondern wie in früher Zeit eine Welt für sich, reines Geschöpf des Künstlers, impulsiver Ausdruck einer bewegten und seherischen Seele. Ein so elementares Bild beschränkt sich auf elementare Mittel: Fläche, Farbe, Linie. Anatomie, mathematische Raumperspektive und ähnliche Errungenschaften werden wieder zweitrangig. Bemerkenswert ist, daß der expressionistische Maler bei aller Feindschaft gegen das Naturabbild doch fast nur Gegenstände der sichtbaren Natur zu Sinnzeichen seines Bildes umformt und das eigentlich Erfundene, das Gebilde der reinen Phantasie meidet. Statt eine Unwirklichkeit zu erträumen, verwandelt er die Dinge des Tages ins Unwirkliche, in Hieroglyphen seiner inneren Erlebnisse. Die Expressionisten gebärdeten sich als Feinde und Überwinder des Impressionismus. Trotzdem waren sie legitime Enkel der Impressionisten und Söhne des Jugendstils und Cézannes und seiner Genossen. Sie führten die Abstraktion der Farbe, die im Impressionismus begann, zu Ende, sie trieben die Abstraktion des Gegenstandes, die der Impressionismus, der Jugendstil und die Vorkämpfer der Moderne begonnen hatten weiter, sie erhoben das Wilde, Naive und Urtümliche zum Prinzip. Malten die Impressionisten das flüchtige Augenblickserlebnis in der Natur, so malen die Expressionisten die flüchtige Regung oder Vision in ihrem Inneren. Der Schwerpunkt der künstlerischen Aussage verlagert sich endgültig in die Seele des einzelnen Künstlers. Was Kasimir Edschmid 1917 über die Dichter des Expressionismus sagte, gilt auch von seinen Malern: „Niemand zweifelt daran, daß das Echte nicht nur das sein kann, was uns als äußere Wirklichkeit erscheint. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, notierten, gewähnten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst. So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht. Er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit."

Kein Wunder, daß eine Kunst, die sich auf Seele und Ewigkeit besinnt, auch dem religiösen Bilde wieder eine echte Möglichkeit gibt. Während der Impressionismus so gut wie keine christliche Bilder schuf, hat der Expressionismus eine Fülle christlicher Bilder als Gemälde und Graphik geschaffen. (Siehe G. Hartlaub, „Kunst und Religion".)

Aus Protest gegen die bleichsüchtige Akademie-Malerei, den Impressionismus und die Fotografie, welche die Welt grau in schwarz sah, schlossen sich einige französische Maler wie Matisse, Marquet, Rouault, Dufy und Braque zu einer Gruppe zusammen.



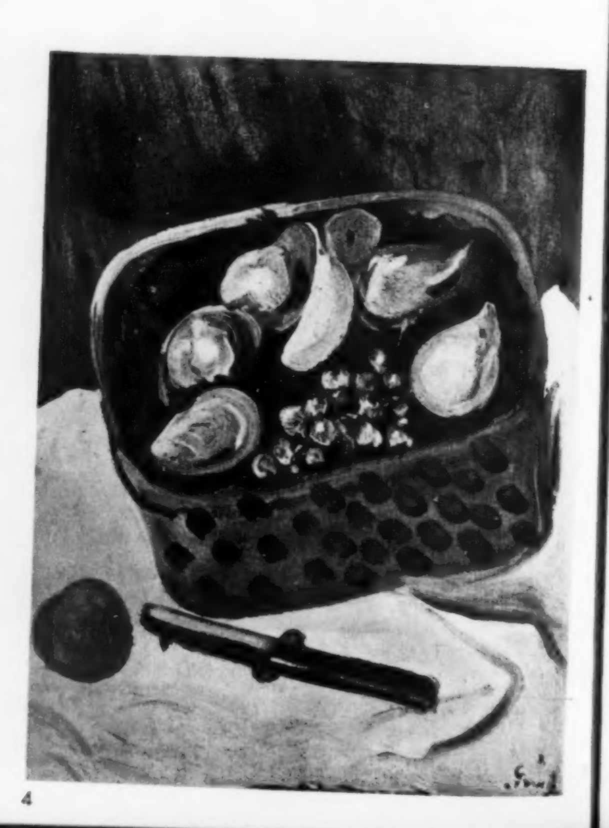
1



2



3



4

1. Henri Matisse, Bildnis

2. Raoul Dufy, Akt (1944)

3. Edouard Vuillard, Zwei Frauen

4. André Derain, Stilleben

5. Albert Marquet, Hafen von Neapel

6. Maurice Vlaminck, Landschaft



5



6

Das ursprüngliche Anliegen dieser französischen Maler war die Farbe. Ihr Ausgangspunkt ist nicht ohne Grund der Neo-Impressionismus und die Malerei van Goghs. In ihnen, vor allem ihrem Meister Henri Matisse, erfüllte sich das Wort van Goghs: „Der Maler der Zukunft ist ein Farbiger, wie es ihn noch nie gab." Große Farbflächen, auf Riesenleinwänden gegeneinandergestellt, leuchten in der Heiterkeit und im betörenden Zauber der Traumblüten des Opiumrausches. Zwei, drei Farbflächen ordnet Matisse ornamental zusammen. Sein Bild wird geschmackvolle und elegante Dekoration, die auch den Bildgrund durch Streifenmuster gliedert, falls sie ihn nicht mit ornamentalen Blüten überstreut. Matisse sieht die Komposition als die Kunst an „in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die ein Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken." Mit dieser Haltung verbindet er eine gefühlsame farbige Vereinfachung zugunsten der Gesamtharmonie des Bildes. Seine Bilder haben oft die Gelassenheit des Stillebens. Der Mensch gilt ihnen nicht mehr als die Blume und der Teppich. Durch seine Farbigkeit hat Matisse eine große Wirkung auf den deutschen Expressionismus ausgeübt.

Bewegter und impressionistischer erweist sich Raoul Dufy, ob er nun einen Sattelplatz mit roten, violetten und blauen Abkürzungen von Menschen und Pferden auf unwahrscheinlich grüner Wiese mit einem knallroten Stall vor den unheimlich blauen Grund stellt oder eine Ruderregatta auf der Themse als Andeutung von Booten und Menschen ganz in das tintige, fast nächtliche Blau des Stromes und des Himmels taucht. Zersprengender war Delaunay, in dessen Architektur-Bildern die Stadt Paris um 1910 aus den Fugen ging, tiefer, in der Farbe zurückhaltend und voll mönchischen Zornes Georges Rouault in seinen oft hingehauenen, aufrüttelnden Bildern der eitlen Spießer, der Clowns, der sündigen Welt und des Leidens Christi.

Mochte Louis Vauxcelles die französischen Maler um Matisse spottend fauves nennen, mochten sie selbst den Spitznamen der wilden Wüstentiere als kennzeichnend übernehmen, von Rouault abgesehen, muten sie gegenüber den deutschen Expressionisten doch zahmer, maßvoller und vielleicht auch herkömmlicher an, sind sie jedenfalls stark vom französischen Sinn für Vernunft und Maß bestimmt. Die deutschen Expressionisten fanden sich 1904 in der Dresdener Vereinigung „Die Brücke" zusammen. Neben Kirchner, der 1938 starb, standen ihr Maler nahe, die noch heute tätig und bekannt sind: Nolde, Heckel, Pechstein und Schmidt-Rottluff. Was eingangs über den Expressionismus im allgemeinen gesagt wurde, trifft für sie vor allem und bei manchem in gesteigertem Maße zu, gilt doch Deutschland als das Land des Expressionismus.

Aus der Gnade aufwühlender Stunden leben die Bilder Emil Noldes. Sie sind oft stark bewegt, fast barbarisch und tauchen in Mystik und Magie, andere, vor allem die Aquarelle, zeigen schlichte und zarte Töne. Blumenstillleben dienen ebenso als Anlaß farbiger Gefühlsausbrüche wie Meerlebenbilder und Ereignisse aus der Bibel und der Legende. Seine Altäre werden zu farbigen Sinnbildern von unerhörter Kraft. Wer sie einmal von weitem in einem Ausstellungssaal aufleuchten sah, vergißt nie das triumphierende Sonnengelb der Auferstehung und die farbliche Abstufung einer Kreuzigung, in der sich das Sonnengelb vom schmutzigen Orange des unbußfertigen Schächers über ein Zitronengelb im guten Schächer bis zum siegreichen Aufleuchten im Körper Christi steigert. Noldes Aquarell „Fjord" (siehe „Das Kunstwerk" Heft 1/1946) ist eines jener Bilder, die das Seemotiv zum Medium nehmen. Uferberge, kaum gegliedert, überschatten violettschwarz den Fjord, dessen Wasser in brandig-braunen, violetten und grünlichen Flecken stumpf glost: unsicherer Boden einer Schlucht, die den Blick auf das Meer reißt, das heißt eigentlich auf den Himmel über dem Meer. Dieser Himmel ist eine einzige urweltliche Feuerwand, in deren düsterer, qualmiger Glut die Sonne nur als hellerer Feuerflecken zu ahnen ist, Vision der Katastrophe schlechthin. In der Kühnheit und summarischen Heftigkeit kommt Karl Schmid-Rottluff dem Maler Nolde nahe. Er ist aber im ganzen lapidarer, zeichnerischer. Er hebt die Figur mehr vom Grunde ab, während bei Nolde die sehr hellen Farbflächen der Figuren umrißlos aus dunkelsamtigen Gründen heraustreten. Der alternde Schmidt-Rottluff neigt heute einer geklärteren, malerisch aber doch kräftigen Gestaltung zu. Ernst Heckel besänftigte sich dagegen schon um 1930 von seinen harten, kristallinischen Bildern aus dem Krieg in Flandern zu

summarisch koloristisch bestechenden, sanften, aber manchmal blutlosen Aquarellen aus dem milden Lande um den Bodensee. Stärker erwies sich Ludwig Kirchner, obwohl seine feinfühligen Bilder zunächst gefälliger erscheinen mochten. Er hatte ein starkes Gefühl für Wohlklang und Rhythmus, für verwandte Farbklänge und gebrochene Töne. Mit zunehmenden Jahren wurde bei ihm die Form fester und großzügiger. Diese Mittel kamen vor allem den Landschaftsbildern zugute, die er in den letzten Jahren seines Lebens in der Schweiz malte. Beweglich und blutvoll schöpfte Max Pechstein aus einer breiten Begabung, die nach anfänglicher Vorliebe für das Heftige und Klobige zu einer gemäßigten Art und einer fröhlichen Festlichkeit der Farben kam. Eine glückliche Bereicherung erfuhr der Expressionismus der „Brücke" durch den Österreicher Oskar Kokoschka. Seine frühen Bildnisse sind wie in „hauchdünnen farbigen Nebeln" gemalt. Sie haben eine zwingende Suggestion und eine Identität, die weit über das Äußere hinausgeht. Einzigartiges Beispiel dieser Gestaltungsart ist das Bildnis des greisen Forschers Dr. Forel (siehe „Das Kunstwerk" Heft 1/1947), das Kokoschka 22jährig malte, nicht mehr von seinem Modell wissend als den Namen. Später wurde seine Farbe dickflüssig, brodelte und überfloß in Bächen die Leinwand. Das Bild wurde zu einem Chaos in Farben.

Dann folgte eine neue Hinwendung zum Bildnis, vor allem zu Bildnissen europäischer Städte, in denen die Farbe Licht, Kraft und Sinnlichkeit gewann. Das Bild des Kloveniersburgswall gibt den genius loci der Stadt Amsterdam, auf der Terrasse von Richmond gehen blaue Frauen und rote Pferde unter grünen Bäumen und vor einem unwahrscheinlich blauen Himmel. Man denkt an Dufy. Bei Kokoschka ist die Farbe indessen leichter und musikalischer. Expressionistische Meister der Farbe waren auch Karl Hofer in seinen Tessiner Landschaften und in den Gemälden der Masken und Maskeraden. Euphonische Pracht und versengende Glut erreichte die expressionistische Farbe in den reifen Bildern August Mackes, dem großen Zoo-Tryptychon und in seinen Aquarellen aus Tunis.

Als kräftigster und gültigster Expressionist will uns heute ein Maler erscheinen, der in der Blütezeit der Brücke noch in impressionistischen Anfängen befangen war: Max Beckmann. Im aktivistischen Expressionismus der Jahre nach dem ersten Kriege schlug er sich geradezu übermenschlich mit Gesichten des Chaotischen, Dämonischen und Bösen der Zeit herum, ohne ihrer künstlerisch Herr zu werden. Dieser Weg durch die Hölle unseres Jahrhunderts ermöglicht dem Beckmann der reifen und großen Form heute Zeitgleichnisse von schlichter, aber erschütternder Kraft. Ob er in einem Stilleben zwei brennende Kerzen und eine umgestürzte und erloschene neben einen Krug und vor den wirklich hintergründigen Grund eines beleuchteten Spiegels stellt, ob er im Jahre 1943 den schiffbrüchigen Odysseus, nackt, nur mit Helm und Beinschienen gekleidet, neben die hoffnungslos werbende Kalypso (siehe „Das Kunstwerk" Heft 2/1946), an den Strand setzt, immer öffnen sich Durchblicke in Fernen und Gründe, die nicht in dem Bilde, aber in der Tiefe unserer Zeit und in den Seelen ihrer Menschen sind. Beckmanns Bilder dieser neuen Form verlieren in der schwarz-weißen Wiedergabe kaum an Wirkung. Das ist bei Werken der modernen Malerei erstaunlich. Beckmann konstruiert seine Bilder aus starken Umrissen und Flächen, während die Farbe oft nur als Auflockerung erscheinen mag. Sie ist kühl wie in der monumentalen Malerei, obwohl sie dann auch durchaus wieder eigenwillig und stark sein kann. Jedenfalls haben seine schwarz-weiß wiedergegebenen Gemälde eine überraschende Nähe zum Holzschnitt.

Ist diese Nähe wirklich so überraschend? Sie ist es kaum, wenn wir bedenken, daß der Expressionismus in einer neuen Graphik zumindest ebenso gültig zum Ausdruck kommt wie in seiner Malerei. Die Graphik des Impressionismus hatte ihre leicht hingehauchten Eindrücke der Radierung und dem Steindruck anvertraut. Radierung und Steindruck forderten vom Künstler nichts als den leichten Strich über die Wachsschicht oder auf die Steinplatte. Mit diesen Mitteln erreichten die impressionistischen Graphiker in Flächen, Flecken und großzügigen Strichen bezaubernde Wirkung. Die ursprünglichste der graphischen Künste, der Holzschnitt, blieb im 19. Jahrhundert künstlerisch ungenützt. Zum Holzstich entartet, diente er der Reproduktion von Gemälden. Der Versuch der Romantiker und vor allem Alfred Rethels, den Holzschnitt in der Art Dürers wiederzubeleben, versandete bald im Bildbericht und in der Illustra-



1





3



5



1. Ernst Ludwig Kirchner, Am Müggelsee

2. Oskar Kokoschka, Bildnis Peter Baum

3. Max Beckmann, Der Soldat

4. Ernst Barlach, Illustration

5. Erich Heckel, Weg am Watt

6. Karl Schmidt-Rottluff, Wanderdünen am Haff



6



Georges Rouault, Verspottung Christi

tion. Der Holzschnitt wurde so ein dokumentarischer Vorläufer der Fotografie. Mit Gauguin und dem Jugendstil setzt eine Rückbesinnung auf den Holzschnitt als eigenständige Kunst ein.
Der Künstler früherer Zeit hatte sich beim Holzschnitt mit einer Strichvorzeichnung des erstrebten Bildes begnügt. Nach ihr hatte der Holzschneider das Bild aus der Holzplatte geschnitten. Preßte der Drucker dann ein Blatt auf die mit Druckerschwärze bestrichene Platte, so erhielt er ein Bild, das die Dinge in dünnen schwarzen Linien und Strichlagen auf weißem Grunde darbot. Der moderne Graphiker kam demgegenüber zu einer Urform des Holzschnittes, zu einer Gestaltung aus dem Material.

Er verzichtet auf die Vorzeichnung und auf die Hilfe des Holzschneiders. Mit Schnitzmesser und Hohleisen geht er eigenhändig an die Platte, die den Charakter der Holzplatte behält. Er schneidet nur wenige, für das Bild wesentliche Flächen, Keile und Streifen aus dem Holz heraus. Von dieser Platte erhält er dann einen Abzug der in blockhafter, elementarer Wirkung Mensch und Ding weiß auf schwarzem Grunde vorstellt. Die Liebe zum Material, die der Jugendstil geweckt hat, geht dabei so weit, daß man Eigenarten der Maserung oder den Sägestrich bewußt als Bildmittel verwendet. Dieser neue Holzschnitt ist eine flächige, monumentale Abstraktion. Mit seinen starken Gegensätzen von Schwarz und Weiß und der summarischen Zusammenschau ist er eines urtümlichen Ausdrucks mächtig. Seine neue Art hat bald auch die anderen graphischen Künste, vor allem den

Emil Nolde, Prophet





George Grosz, Der Verbrecher

Steindruck, verwandelt. G. F. Hartlaub sieht die Graphik als das Vollkommenste an, was der deutsche Expressionismus geschaffen hat. Wer die Blätter der Meister der „Brücke", Kokoschkas, Karl Hofers, Ernst Barlachs, Christian Rohlfs, Mackes, Campendoncks oder Beckmanns heute ansieht, möchte ihm weitgehend Recht geben. Man erinnert sich dabei an das Wort Wilhelm Pinders, daß alle deutsche Kunst einen geheimen graphischen Charakter trage und an die geschichtliche Erfahrung, nach der unsere Kunst gerade mit ihrer Graphik am ehesten Weltgeltung errungen hat. Neben den starken Blättern des deutschen Expressionismus behaupten sich die Holzschnitte und Steindrucke des schwerblütigen Norwegers Edvard Munch. Groß und einfach, in den gegensätzlichen Flächen von geisterhaftem Weiß und nächtlichem Schwarz, gibt er Gleichnisse der Angst, die im Kern der goldenen Sicherheit vor 1914 nagte und Ahnungen des Verhängnisses. Auf einem seiner Blätter, einem Musterbeispiel für die Durchdringung von Jugendstil und Expressionismus, ist nichts als Wasser, ein Steg und die Andeutung einer Küste. Auf dem Steg läuft uns eine Frau entgegen und hebt im Laufen beide Hände von den Seiten gegen den Kopf und ihr aufgerissenes Gesicht ist nichts als ein einziger Schrei, lang und gellend. Man glaubt ihn noch zu hören, wenn man sich des Blattes erinnert. Auf anderen Blättern welken junge Mädchen in der Dämmernis der Krankenstube und stehen Fremde befangen und Mütter in tränenlosem Grauen neben dem Totenbett. Verinnerlicht und in flämischer Eigenart gewinnt Franz Masereel dem neuen Holzschnitt großartige Bilder und Sinnbilder der Arbeit ab.



Christian Rohlfs, Der Gefangene

APHORISMEN

VINCENT VAN GOGH: „Was bin ich in den Augen der meisten Menschen – ein Nichts, ein unangenehmer exzentrischer Mensch, jemand, der keine Stellung in der Gesellschaft hat oder sie nie erreichen wird, kurz, noch etwas weniger als nichts."
Die Maler, um nur von ihnen zu reden – wenn sie tot und begraben sind, sprechen zur folgenden Generation oder zu mehreren folgenden Generationen durch ihre Werke. Ist das alles oder gibt es noch mehr? Im Leben des Malers ist der Tod vielleicht nicht einmal das Letzte. Ich für meinen Teil erkläre, darüber auch nicht das Geringste zu wissen, aber beim Anblick der Sterne komme ich immer ins Träumen, ebenso selbstverständlich wie beim Anblick der schwarzen Punkte, die auf der geographischen Karte Städte und Dörfer vorstellen. Warum, frage ich mich, sollten die leuchtenden Punkte des Firmaments weniger erreichbar sein als die schwarzen Punkte auf der Karte von Frankreich?
So wir den Zug nehmen, nach Tarascon oder Rouen zu fahren, nehmen wir den Tod, um zu einem Stern zu reisen. An dieser Überlegung ist sicherlich wahr, daß wir nicht zu einem Stern reisen können, während wir am Leben sind, ebensowenig, wie wir den Zug nehmen können, wenn wir tot sind.
Schließlich scheint es mir nicht unmöglich zu sein, daß die Cholera, die Nierensteine, die Schwindsucht, der Krebs, Mittel himmlischer Fortbewegung sind, wie die Dampfschiffe, die Omnibusse und die Eisenbahn irdische sind. Ruhig an Altersschwäche zu sterben, hieße dann, zu Fuß in den Himmel zu gehen.
Ich hoffte gegen den Zehnten auf einen Brief von Dir. Da aber dieser Brief erst heute, am 17. Januar ankam, war die Zwischenzeit ein sehr hartes Fasten, deshalb noch besonders peinlich, weil meine Gesundheit sich unter diesen Bedingungen nicht wiederherstellen konnte.

PAUL GAUGUIN: Die Gesellschaft ist unverbesserlich. Man könnte meinen, sie täusche sich absichtlich über den Wert der Menschen solange sie noch leben.
Wir Maler nehmen die Widerwärtigkeiten des materiellen Lebens an, ohne uns zu beklagen, aber wir leiden darunter, weil sie uns an der Arbeit hindern.

PABLO PICASSO: Ein Maleratelier muß ein Laboratorium sein. Man betreibt dort kein nachäffendes Handwerk, man erfindet. Die Malerei ist ein Geistspiel.

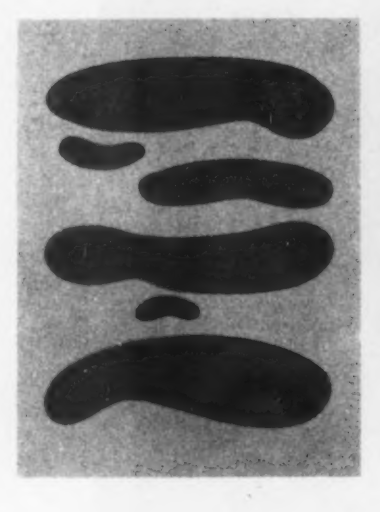
HENRI MATISSE: Meine einzige Methode ist Arbeit und Beobachtung. Ich arbeite immer: Werktag und Sonntag, Weihnachten und Neujahr.

WERNER GILLES: Unabhängig von der Vielheit der Stile, mit der unsere Gegenwart gesegnet ist, zeigt sich doch schon ganz deutlich, daß der unerkannte Stil unserer Zeit eine alles beseligende Menschlichkeit sein wird.

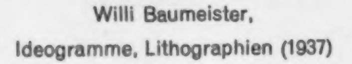
KARL HOFER: Es ist völlig unwesentlich, ob geistiger oder formaler Gestaltungswille unserer Vorstellung entstammt oder sich an den realen Gegebenheiten entzündet. Der abstrakte oder surrealistische Künstler wird Dinge schaffen, die derjenige, der eine Gestaltung von der Erscheinung des Realen ableitet, nicht zum Ausdruck bringen kann, und umgekehrt ist dem Abstrakten das bildnerische Prinzip der Wandlung verschlossen. Freuen wir uns, daß wir beides haben.



MAX BECKMANN, ZIRKUSWAGEN







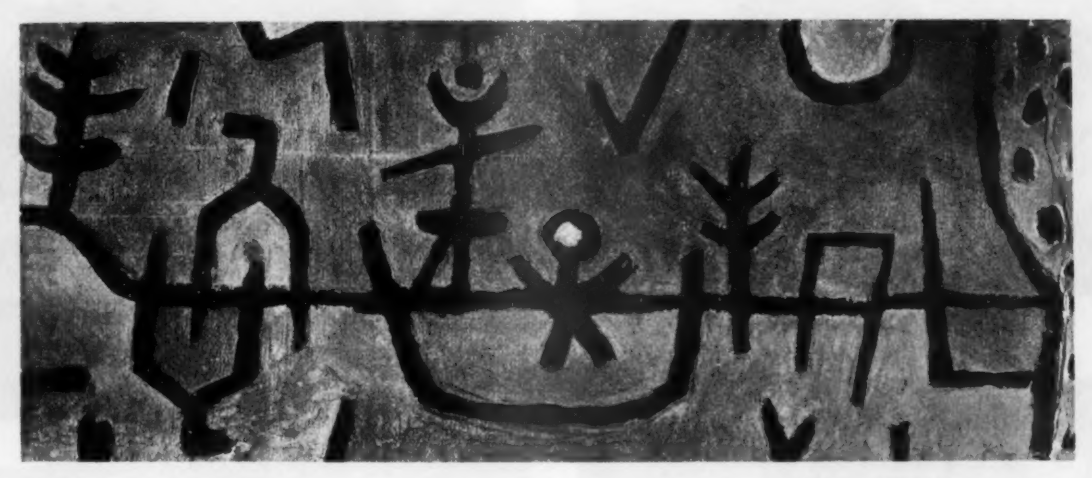
Willi Baumeister,
Ideogramme, Lithographien (1937)



ABSTRAKTE MALEREI

„Dann werden endlich farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken." *Jean Paul*

Die Impressionisten malten nicht mehr die Gegenstände, sondern das Sehen als solches. Sie verlegten den Gesichtspunkt so nahe vor die Netzhaut, daß Ding und Grund in einer flächigen Abstraktion der Farbe eins wurden. Bei den Expressionisten zieht sich der Gesichtspunkt noch mehr zurück gleichsam hinter ihre Netzhaut. Sie sehen in sich. Der Gegenstand, die summarische Erinnerung an den Gegenstand gibt ihnen lediglich ein symbolisches Zeichen für den Ausdruck ihrer Ideen und Gefühle. Er wird im Dienste dieser Idee weitgehend abstrahiert. Die Farbe löst sich von der Natur, auch sie wird unz Sinnbild einer Idee. Wo sich in flächenhafter Verfestigung wieder Raum bildet, bleibt er unwirklich, Weltinnenraum wie Rilke sagte. Es liegt auf der Linie der Entwicklung, daß den Expressionisten Maler folgten, die das abstrahierte Zeichen von Mensch und Ding nicht mehr als Ausdrucksträger ihrer Ideen gelten ließen. Warum sollen wir das, was wir malen wollen, nicht durch reine, frei erfundene Formen ausdrücken, fragten sie sich.
Warum nicht auf den hemmenden Umweg über den Gegenstand oder sein abstrahiertes Zeichen verzichten und in reinen Formen und Farben bilden? Die nachschöpferische Kunst wurde von diesen Malern endgültig durch die freischöpferische, „poietische" Kunst abgelöst. Die absolute Malerei war geboren.
Der Expressionismus war in manchem seiner Werke schon abstrakte Malerei. Die französische Bezeichnung l'art abstrait war formen- wie ideengeschichtlich weithin zutreffend. Die Grenze zwischen Expressionismus und abstrakter Malerei im ursprünglichen Sinne ist oft tatsächlich nicht zu finden. Das hat dazu geführt, den Begriff „abstrakte Malerei" abzulehnen und durch Neubenennungen zu ersetzen. Die Gegner des Begriffs weisen darauf hin, daß unter das übergreifende Dach der „abstrakten Malerei" auch Gestaltungsarten getreten sind, die alles andere als Abstraktionen sind. Gewiß, die absolute Malerei, den Konstruktivismus und ihre Mischformen mag man eher als Neubildung denn als über steigerte Abstraktion ansprechen.
Die absolute Malerei (absolutus = vollkommen unbedingt) bildet aus reinen Formen, Vielecken, Kreisen, Streifen und Linien und aus reinen Farben das absolute Kunstwerk, ein neues Ding sozusagen, ein Bild, das nichts mehr ist als Bild an sich. Der Konstruktivismus, (construere = aufschichten, bauen) baut aus den neuen



Paul Klee, Teich im Park (1938)

Elementen der absoluten Malerei zwar wieder Dinge und Gestalten, die an die sichtbare Wirklichkeit erinnern. Sie wollen trotzdem keine Abstraktion natürlicher Dinge und Gestalten sein, sondern Neubildungen. Den Kubismus (cube = Würfel) könnte man als abstrakte Mischbildung ansprechen. In seinen Bildern versöhnen sich weitgehende Abstraktionen zugunsten der heimlichen Grundformen Cézannes (Kugel, Zylinder, Würfel und Kegel) mit Neubildungen der absoluten Malerei und des Konstruktivismus. Eine abstrakte Mischbildung war auch der Futurismus (futurus = künftig), der mit den Mitteln aller abstrakten Kunstarten eine Abstraktion des Zeiterlebnisses erstrebte. Den Surrealismus (surrealité = Überwirklichkeit) kann man dagegen nicht ohne weiteres zur abstrakten Kunst zählen. Es gibt surrealistische Bilder, die ihr magisches oder gar metaphysisches Anliegen mit naturalistischer Akribie zu verwirklichen suchen. Andere bedienen sich abstrakter, absoluter, konstruktivistischer oder kubistischer Formen. Auch sie erreichen eine verdichtete Stimmung aus Traum und Magie. Bei ihnen könnte man von einem abstrakten Surrealismus oder Magismus sprechen. Wer diese so verschiedenartigen Möglichkeiten erwägt, mag geneigt sein, den Begriff abstrakte Malerei als zu eng oder gar verwirrend abzulehnen. Die Verwirrung wird jedoch nicht geringer, wenn Maler den Unterbegriff „absolute Malerei" durch „konkrete Malerei" ersetzen möchten, oder Kunsthistoriker nur die absolute Malerei als abstrakte Malerei gelten lassen. Dieser Namensstreit will uns überflüssig vorkommen. Wem soll er dienen? Der abstrakten Malerei? Sie wächst, wie alle Kunst, nicht aus dem Stilbegriff. Dem Betrachter aber wird der schwierige Weg zum Bilde durch eine Umordnung oder Verwirrung der Begriffe nicht gerade erleichtert. Wir sollten auch hier getrost bei den Benennungen bleiben, die sich eingebürgert haben und unter dem Sammelbegriff abstrakte Malerei die abstrakten, absoluten, konstruktivistischen, kubistischen, futuristischen und abstrakt-surrealistischen Gestaltungsmöglichkeiten zusammenfassen. Daß der Begriff nicht ganz zutrifft, sollte uns nicht beirren. Der Begriff abstrakte Malerei ist wie jeder Stilbegriff nur ein Notbehelf zur Verständigung. Er kennzeichnet unsere abstrakt-gegenstandslose Kunst immer noch besser als beispielsweise das Schmähwort Gotik die mittelalterliche Kunst des spitzen Bogens. Während üblicherweise Zufall oder Mißverständnis die Väter un-

Zu den Bildern auf Seite 40 und 41:

1. Franz Marc
2. Alexander Jawlensky
3. August Macke
4. Wasili Kandinsky
5. Gabriele Münter
6. Willi Baumeister
7. Delauney
8. Fernand Léger
9. Juan Gris
10. Georges Braque
11. Lionel Feininger
12. Werner Gilles



1



2



3



4



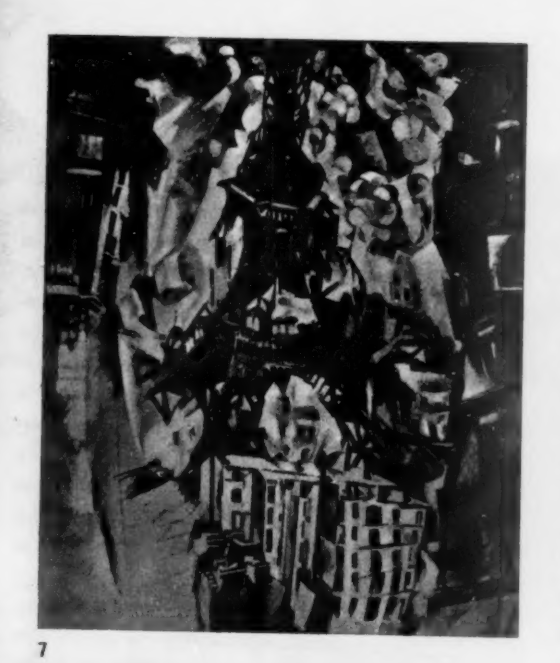
5



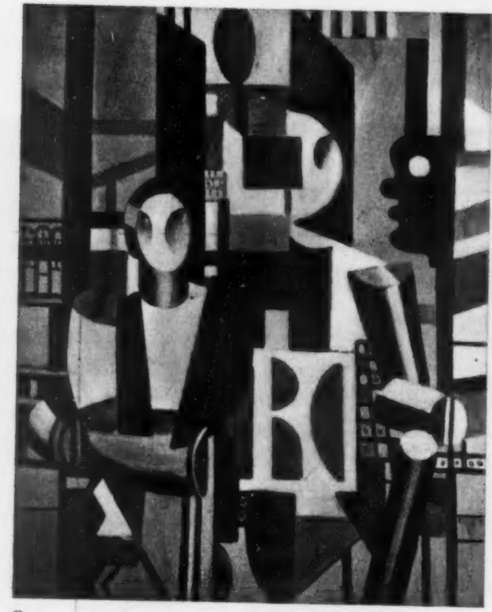
6

9

11



7



8



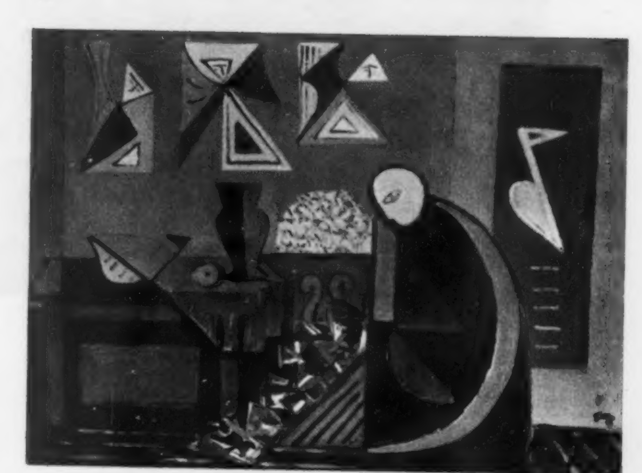
9



10

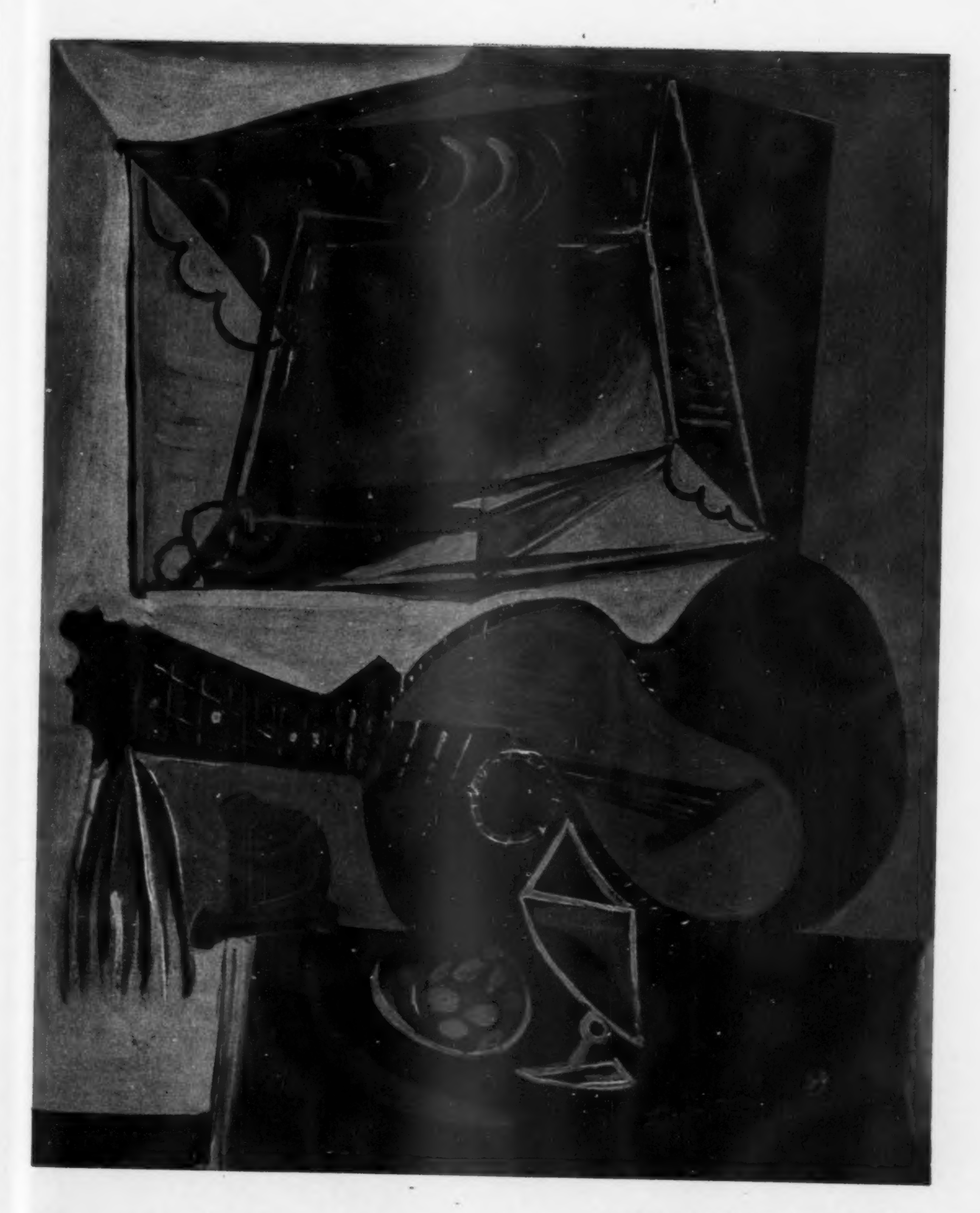


11

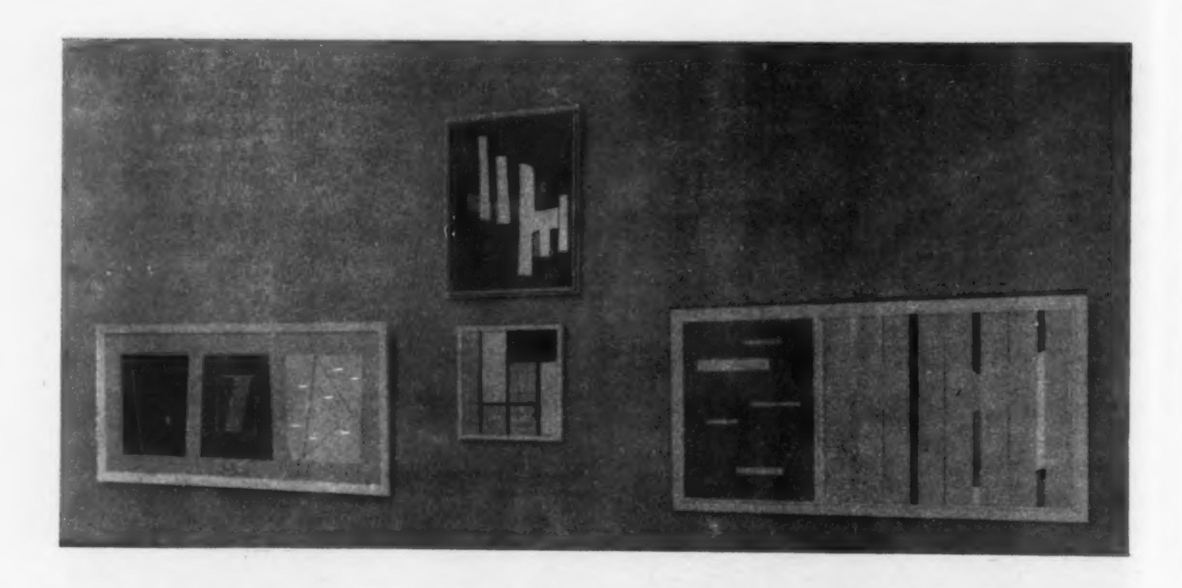


12

serer Stilbegriffe sind, darf der Sammelbegriff abstrakte Malerei sich mit einigem Recht als legitimer Sprößling der Zeit aufführen, in der seine Kunst wächst.
Wir finden um 1910 auch abstrakte Malerei im ursprünglichen Sinne des Begriffes. Ihre Bilder finden sich bei jüngeren Malern, die nicht Expressionisten waren und sehr bald zur absoluten Malerei kamen. Wilhelm Morgner begann in der Nachfolge van Goghs und der Pointillisten, erhielt Anregungen aus dem Jugendstil. Den „Einzug in Jerusalem" hat er 1912, einundzwanzigjährig gemalt. Die Personen des Ereignisses, Christus, die Apostel, die Eselin, sind zu farbigen Schatten abstrahiert. Sie leuchten rot, gelb und grün wie in der Wandmalerei des Mittelalters. Die Umwelt und der Grund werden gegenstandslos und schon absolute Malerei. Ihre Farbstreifen schlagen wie die Spitzbogen einer Kathedrale zusammen. Das ist kein Expressionismus und noch keine absolute Malerei. Die Abstraktion des Malers entspricht hier durchaus der Abstraktion des Denkers. Abstrahieren bedeutet für den modernen Maler wie für Aristoteles das Absehen vom Individuellen und Zufälligen zugunsten des Allgemeinen, Notwendigen, Wesentlichen und Gattungsmäßigen. Franz Marc ging einen ähnlichen Weg wie Morgner. Er begann naturalistisch, stand dem Kreis um die „Jugend" in München nahe, empfing Anregungen aus dem Neo-Impressionismus, schuf Tierbilder von hoher Abstraktion und schließlich bezaubernde Farbklänge der absoluten Malerei. Sein Farbenholzschnitt „Pferde" abstrahiert das Bild zweier Pferde und ihrer Umgebung großartig und heftig auf allgemeine Schattenrisse. Trotzdem ist in dem Holzschnitt das Wesen des Pferdes sozusagen herauskristallisiert. Einen ähnlichen Weg ging der Russe Wassily Kandinsky, der entschiedene Maler und Denker der absoluten Malerei, der mit Marc, Klee und Macke der 1911 in München zusammengeschlossenen Gruppe des „Blauen Reiters" angehörte. Die absolute Malerei ist, wie schon gesagt, keine Abstraktion mehr, sondern eine Neubildung aus reinen Grundformen, die geometrisch oder vegetativ sein können. Das Schwergewicht des Bildes liegt bei der Farbe, zu der unser Jahrhundert ein erstaunlich positives Verhältnis hat. Man darf geradezu den Anbruch eines Zeitalters des Sehens, Empfindens und Sichverständigens in Farben vermuten. Kandinsky stellt sein „Aquarell Nr. 42" zusammen aus gelben und roten Dreiecken und Vielecken, überlagert von einem grünweißen Quadrat, über das er einen blauen Kreis mit weißer Scheibe, ein schwarz-weißes Schachbrett, rote, gelbe, weiße Halbkreise und blaue Ausschnitte streut. Im weißen Felde umschweben diese Komposition (compositio = Zusammensetzung, Anordnung) ein gelb-schwarzweißes Schachbrett, rote, blaue und violette Ausschnitte und drei schwarze, gleichlaufende Balken. Ein schwarzer Keil durchbohrt einen roten Winkel, während andere kleinere Trabanten einsam im Raum schweben. Zwei stählerne, spitze Gebilde zerschneiden das Ganze und fahren mit nihilistischer Heftigkeit in die Harmonie. In seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst" sagt Kandinsky über seine Gestaltungsart: „Gelb, das Materielle, dem Beschauer Entgegendrängende, exzentrisch Bewegte, verbündet sich gern mit der angriffslustigen Flächenform, dem spitzen Dreieck. Blau, das Geistige, in die Ferne Fliehende, konzentrisch Bewegte, verbindet sich mit dem in sich ruhenden Kreise. Die einfachen Farben Rot, Gelb, Blau und ihre Mischungen Grün, Orange, Violett, stehen zwischen Weiß, der bloßen Möglichkeit und Schwarz, der Verneinung des Lebens." In seiner „Träumerischen Improvisation" malt Kandinsky das Bild auf weißem, schattiertem Grunde dagegen in Bewegungskurven, Linienspielen, Nierenformen, Büscheln, Flechtwerk und ohne die mathematische Komposition des „Aquarells Nr. 42", sehr malerisch, tatsächlich eine Improvisation. Man wird vor dem Bilde an den Expressionismus erinnert, obwohl es selbstverständlich durchaus absolute Malerei ist und durch den Farbklang von Blau, verschiedenem Rot, Grün, Gelb und Schwarz bezaubert. Vegetative Urformen entwickelte auch Morgner in seinen absoluten Bildern, die schwerflüssig in der Farbe sind und an phantastische Seesterne oder gallertartige Urtiere erinnern. Franz Marc wird in seinen „Heiteren Formen" dagegen eher kristallinisch und sehr geistig. Grün, Blau, Rot, Gelb und Schwarz durchdringen sich, werden von einem ungeheuren Licht durchstoßen und steigern sich zu einem grandiosen Feuerwerk, das mehr ist als ein Fest für die Augen. Sein bekanntes Bild „Turm der blauen Pferde" möchten wir dagegen eher zum Konstruktivismus zählen, in dem die absolute Malerei sich architektonisch verfestigte.



PABLO PICASSO, TISCH DES TORERO



KONSTRUKTIVISMUS · KUBISMUS FUTURISMUS · NEUE SACHLICHKEIT

„Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur, sondern der Mensch." *Goethe*

Der ursprüngliche Konstruktivismus, den der Holländer Piet Mondrian im Geiste der Architektur entwickelte, hielt sich ganz in der Fläche. Seine Mittel waren das Quadrat und die Farbe. Die Farbe wurde gleichmäßig rot, gelb, blau und weiß in die schwarz umrandeten Quadrate eingetragen. Man gewann so farbige Flächen, die völlig im Gleichgewicht verharrten. Bild und Grund wurden identisch. Durch Theo van Doesburg gewann dieser Konstruktivismus Einfluß auf die Baukunst. Es gelang ihm, Innenräume voll farbiger Harmonie zu schaffen. Auch das Äußere der Häuser wurde durch große Farbflächen bestimmt. In der Nachfolge der Holländer steht der deutsche, in Amsterdam lebende Maler Vordemberge-Gildewart. Nicht ohne Grund schlug sich der Konstruktivismus in der Tafelmalerei vornehmlich im Architekturbild nieder. Dieser entwickelte Konstruktivismus baut aus absoluten Farben und Formen Bilder, in denen Menschen und Dinge wiederzuerkennen sind. Seine Menschen und Dinge sind jedoch nicht Abstraktionen nach der Natur, sondern eigenschöpferische Neubauten. Lionel Feininger erbaut seine Bilder, Häuser, Stadtansichten und Brücken aus blauen, grünen, braun-roten und schwarzen Kristallen. Paul Klee, sein Mitstreiter am Bauhaus, der Keimzelle neuer Kunst in Weimar und Dessau, konnte aus absoluten Formen und Farben Bilder voll traumhafter und märchenhafter Stimmung aufschichten. Seine „Mildtropische Landschaft" (siehe „Das Kunstwerk" Heft 8/9 1946/47) setzt ihre Palmen und exotischen Gewächse aus sonnenhellen gelben, roten, rosa, grünen und blauen dreieckigen Flächen zusammen. Eine Trennung zwischen Landschaft und Hintergrund kennt dieses Bild nicht mehr. Die blauen Flächen des Grundes sind zugleich Bestandteile der vordergründigen Dinge und die grünen Flächen der Palmen ebenso Teile des Bildgrundes. Neben diesem baumeisterlichen Konstruktivismus, der sein Bild aus Flächen. Kristallen und den Grundformen Cézannes aufbaut, steht ein malerischer Konstruktivismus. Adolf Hölzel malt Bilder in farbigen Flecken, die in einem absoluten Gefüge Menschen oder Bäume erkennen lassen, Oskar Schlemmer stellt in weite, hallende Räume kühne.

Ausstellung Galerie Maeght, Paris 1949: Bilder von Vordemberge-Gildewart, Mondrian, Doesburg

rundplastische Gestalten, die wie in Metall getrieben aussehen. Man denkt zunächst an Abstraktionen natürlicher Menschen. Jedoch, auch diese Gestalten sind Konstruktivismus. Davon überzeugt ein Blick in die Vorzeichnungen, die Schlemmer für seine Gemälde anzufertigen pflegte. Sie erinnern an die Konstruktionszeichnungen der Ingenieure.

Der Konstruktivismus ist nicht ohne geistige und technische Verwandtschaft zum Kubismus, den vornehmlich der Franzose Braque und der Spanier Picasso erarbeiteten. Nicht ohne Grund sagte ein anderer Kubist, der früh gestorbene Juan Gris: „Das Bild ist eine Art flächenhafter und farbiger Architektur." Eine solche Auffassung setzt ein ausgeprägtes Gefühl für den Raum voraus. Dieses Raumgefühl erwachte schon im entwickelteren Konstruktivismus. Im Kubismus verwirklicht sich im wesentlichen die abstrakte Kunst Frankreichs. Cézanne hatte, wie schon gesagt, Kugel und Zylinder, Kegel und Würfel als die heimlichen Grundformen der Natur erkannt. Sie waren in seinen Bildern heimliche Grundformen geblieben, wohl hinter den Dingen zu erkennen, die er aus Farben neu baute, aber doch ohne selbständiges Leben. In den Bildern der Kubisten treten sie offen zutage. „Cézanne machte aus der Flasche einen Zylinder, ich mache aus dem Zylinder eine Flasche", schrieb Gris. Mit dieser Äußerung ist der Abstand der Kubisten zu Cézanne und zugleich die erste Entwicklungsstufe ihrer Malerei gekennzeichnet. Die kubistischen Bilder dieser ersten Stufe sind im Grunde noch Abstraktionen nach der Natur. In ihnen werden die Landschaften kubisch und weiträumig und die Menschen sehr plastisch. Die Farbe wird zugunsten der Form vernachlässigt. In der zweiten Stufe des Kubismus lösen sich die Dinge und die Menschen fast in einem absoluten Gefüge von Farben, Flächen und Linien auf.

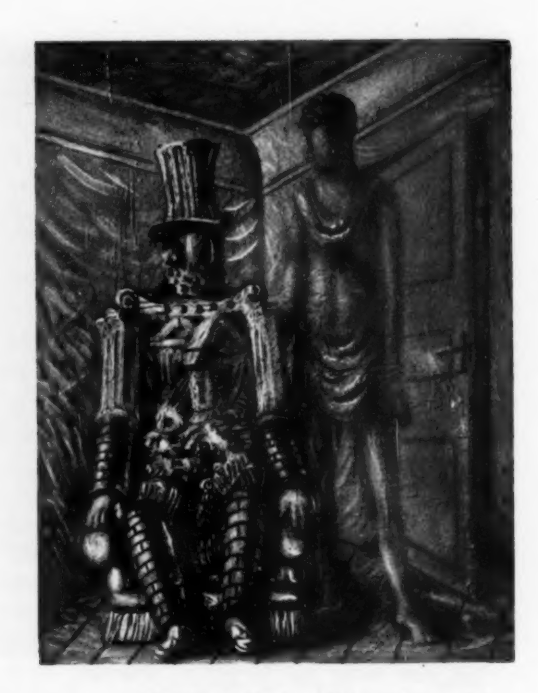
Die dritte Stufe des Kubismus ist einem linienstarken, geläuterten Konstruktivismus zu vergleichen, der seine Menschen und Dinge aus stählernen Linien und hartumrandeten Flächen bildet. In der vierten Stufe findet der Kubismus schließlich seine Ausprägung, in der er heute weithin bekannt ist. In diesen Bildern zerlegen die Kubisten die Gegenstände der Natur in ihre Grundformen. Aus ihnen bauen sie dann ihr Bild nach mathematischen Gesetzen neu auf. Sie wenden und drehen die Teile dabei und schieben sie durcheinander. Sie sehen das neugebildete Ding gleichzeitig von verschiedenen Standorten.

In dieser Sicht bringt Picasso „Der Tisch des Torero" eine Mandoline, die auf einem Tischchen ruht und einen an der Wand hängenden Spiegel in ein grandioses Bild. Der hallende Raumeindruck entsteht nicht durch die in den Hintergrund laufenden Linien einer Linearperspektive. Der Grund bleibt trotz der scharfen Schatten nicht nur völlig flächig, er nimmt sogar Anteil an der allgemeinen Überschreitungder Malfläche nach vorn, aus der das Bild allein seine kubische Räumlichkeit gewinnt. So hebt sich in der hinteren oberen Ecke eine Dreieckskante aus dem Grunde, setzt sich über die Kante des Spiegelrahmens fort und endet als Linie in einem Punkt, der nicht in der Tiefe des Bildes, sondern weit vor der Malfläche im Raum liegt. George Braque liebt das gelösteStilleben, in dem das Baumeisterliche mehr hinter die Farbe zurücktritt. Die Farbe wird mürbe und kühl. In seinen schönsten Bildern leuchtet sie in einer samtenen Harmonie aus Grün, Braun und Blau. Fernand Léger pflegte einen technischen Kubismus. In seinen Bildern sind auch die Menschen aus technischen Einzelstücken, stählernen Zylindern, Kugeln, Stangen, Scheiben und Kolben zusammengesetzt. Eine Abart des Kubismus entwickelten Ozenfant und Jeanneret, als Architekt unter dem Namen Le Corbusier bekannter, in ihrem Purismus. Sie beschränkten ihr tektonisches Bild auf Stilleben aus einfachen Erzeugnissen des Menschen, Tellern, Gläsern, Vasen und Flaschen, die ihnen zu Formteilen eines sehr klaren Bildbaues wurden.

Während der Kubismus sich kräftig entwickelte und die moderne Malerei vielfältig und vor allem durch seine strenge Ordnung und festen Bildbau befruchtete, war der Beitrag Italiens zur abstrakten Kunst kurzlebiger. Der Futurismus war zunächst ein Anliegen der Dichter. Marinetti schleuderte 1910 den Bürgern sein erstes Manifest ins Gesicht. In explosiver Auflehnung gegen die große Überlieferung, an der Italien zu ersticken drohte, forderte er nicht weniger, als die Museen in die Luft zu sprengen und die Werke der lebenden Künstler auf den Scheiterhaufen zu werfen und nach der Lehre des Futurismus von vorn zu beginnen. Was bot der Futurismus



Gino Severini, Die ruhelose Tänzerin



Giorgio di Chirico, Der verlorene Sohn

an Neuem? Der Malerei war es seit langem möglich, den Menschen im Raum darzustellen. Sie konnte Ereignisse darbieten, blieb aber auch in vielfigurigen Bildern sozusagen auf eine Momentaufnahme beschränkt. Eine Darstellung des zeitlichen Ablaufs der Ereignisse war ihr unmöglich. Diese Zeitfolge, die nicht in der Momentaufnahme, wohl aber im abrollenden Film zu zeigen ist, wollte der Futurismus in einem Bilde, auf einer Leinwand, malen. Der Maler wollte das Nacheinander des Geschehens durch verschiedene Aspekte in die Gleichzeitigkeit des Bildes übertragen. In den futuristischen Gemälden finden wir neben einer Zerlegung der Dinge wie der Kubismus sie pflegte, die Andeutung des ganzen Dinges durch einen sinnbildlichen Teil und auch absolute Formen. Das eine wird oft vom anderne überlagert, wie wir es bei zwei übereinanderkopierten Filmen antreffen. Eine befriedigende Lösung seines Anliegens erreichte der Futurismus nicht. Wie sehr aber mit futuristischen Mitteln das Erlebnis rasender Bewegung in das Bild zu übertragen ist, zeigt Carlo Carràs „Begräbnis des Anarchisten Galli''. Diese metallisch schwirrenden Linien und Umrisse geben die Abstraktion einer tosenden Straßenschlacht und zugleich ein Gleichnis des Anarchismus schlechthin. Russolos „D-Zug in der Nacht" ist nichts als ein Lichtpfeil, der sich gefiedert in die Finsternis bohrt. Fliehende Schatten und sich neigende Schornsteine geben ihm den Hintergrund.

Gino Severini verschachtelt in seiner „Ruhelosen Tänzerin" die aufeinanderfolgenden Etappen einer Tanzbewegung

Konstruktivismus, Kubismus und Futurismus sind keine Rückkehr aus der absoluten Malerei in die sichtbare Wirklichkeit. Ihre Bilder sind Neuschöpfungen der Maler. „Statt sich der Dinge zu bemächtigen, verwandeln sich die Augen in Projektionsapparate innerlicher Landschaften und Lebewesen. Früher waren sie Kunden der wirklichen Welt, heute sind sie Lieferanten des Unwirklichen geworden." Diese Erkenntnis Ortega y Gassets gilt für die abstrakten Mischbildungen wie für den Expressionismus.



Henri Rousseau, Herbstlandschaft

Widerlegt jedoch nicht die Neue Sachlichkeit, die in den zwanziger Jahren gegen den Expressionismus und die abstrakte Malerei aufstand, diese Ansicht des spanischen Denkers? Die Maler der Neuen Sachlichkeit (oder des Neu-Realismus) malen Bilder, in denen Mensch und Gegenstand wieder naturhaft erscheinen. Genaueste Erfassung der Dinge, plastische Darstellung im Raume und betonter Aufbau des Bildes sind ihre Anliegen. In dieser Art „mauert" sie ihre Bilder, wie Maurice Utrillo, der französische Meister dieser Stilrichtung sagt. Städte, Landschaften und Menschen leben in einer überbetonten und überklaren Dinglichkeit. Diese Übersteigerung gibt den Bildern der Neuen Sachlichkeit eine gewisse Unwirklichkeit und macht sie oft zu gefrorenen Träumen. Die neue Sachlichkeit wurde in Deutschland vor allem von Schrimpf und Kanoldt gepflegt. Kanoldt hatte zu den Gründern des „Blauen Reiters" gehört. Sein Stillleben von 1925, das wir abbilden, ist nicht nur im Motiv den gläsernen Stilleben des kubistischen Purismus verwandt. Trotz der sehr präzisen, protokollmäßigen Darstellung des Schrankes, der Vasen und Dosen lebt das Bild aus einem kubistisch geklärten Raumempfinden. Die Neue Sachlichkeit hatte also stilistische und geistige Verwandtschaft zu jener Kunst, gegen die sie rebellieren wollte. Die Kälte und die photographische Unerbittlichkeit ermöglichten der neuen Sachlichkeit durch Gemälde und vor allem Graphiken zum sozialen und politischen Kampfmittel zu werden.

Die satirisch-kämpferische Abart nannte sich Verismus (verus — wahr, richtig). Meister dieses Verismus war George Grosz, der in seiner ätzenden Polemik und seinem teuflischen Spott dem Spießbürger durch den Frack und unter das Hemd sah. Otto Dix setzte sich leidenschaftlicher und gefühlsbetonter mit dem Krieg und seinen Folgen auseinander. Auch der Aachener Heinrich Maria Davringhausen sei in diesem Zusammenhang genannt Er lebt jetzt in Südfrankreich und malt abstrakte Bilder



Maurice Utrillo, Place de Tertre



Adolf Kanold, Stilleben (Mannheim Kunsthalle)

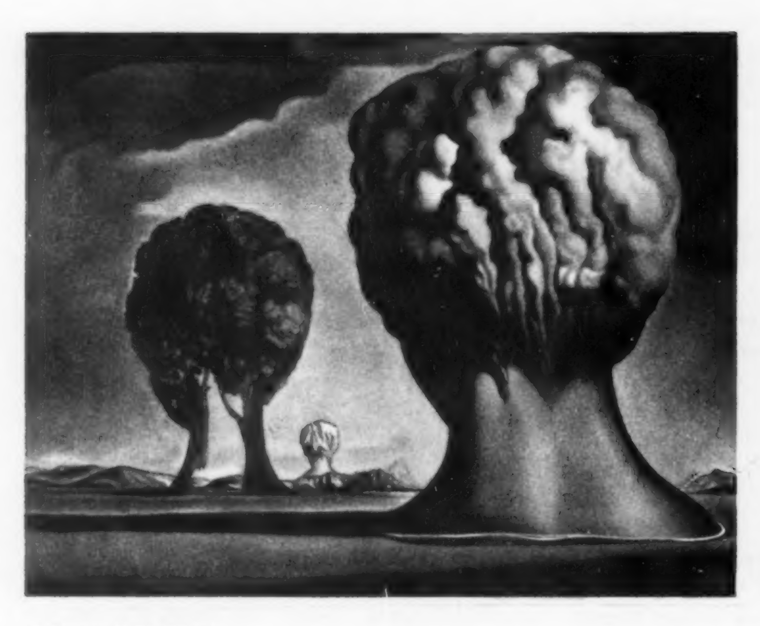
DER MAGISMUS

„Eine Welt rührte mich an: die ich als fremd und doch als wahr empfand, nicht die Welt des gewohnten luftgemilderten Erdentags, wo Zeit und Raum sanft auseinander hervorgehen und wo es blauen Himmel und laubige Bäume gibt, sondern die eines anderen Planeten: wo keine versöhnende Atmosphäre die Kreaturen miteinander im Einklang hält, wo vielmehr die Sonne weißgrell in einem schwarzen Himmel steht und auf der Grenze von Licht und Urnacht ein graues Zwischenreich immerzu wird und vergeht." *Hans Carossa*

Die Neue Sachlichkeit endete in Bezirken, die alles andere als sachlich sind. In der Neuen Sachlichkeit trat der moderne Maler nicht aus seinem Inneren in die sichtbare Wirklichkeit zurück. Der Maler kann seine Ideen, seine inneren Bilder, nicht nur expressionistisch und abstrakt, sondern auch in naturähnlichen Menschen, Tieren und Landschaften ausdrücken. Diese Bilder sind trotzdem keine Darstellungen der Wirklichkeit oder Abbilder, sondern Inbilder. In diesen Inbildern sind die Dinge durchlässig, hintergründig, voll Geheimnis und Grauen. Sie sind Ausdrucksträger und Sinnbilder der Träume und Wachträume des Malers. Wir sprechen vom Magismus (magus = der Zauberer). Den Sammelbegriff führte Hans Hildebrandt für die verschiedenen Abarten dieser Gestaltungsart ein. Wer sich am Namen stößt und in ihm das Böse schlechthin sieht, möge bedenken, daß es neben der schwarzen Magie auch eine weiße Magie gibt.

In den Graphiken Alfred Kubins ist die Welt fragwürdig und zweideutig. Die Nacht, das Abseitige und Unheimliche, gewinnen Gewalt über Mensch und Tier, Pflanze, Wasser und Erde. Der Mond erhält merkwürdige Kraft. Das Dämonische, das auch in den Dingen schlummert, wird wach. Kubins Bilder sind Beschwörungen, erreicht mit den einfachsten Mitteln des Zeichenstiftes oder mit einem drahtigen Gestrüpp schwarzer Federstriche. Kubin kann damit das Skelett seiner Dinge wie im Röntgenbild zeigen und Alpträume in den hellen Tag stellen. Seine Federzeichnung „Morgenlicht" gibt in sparsamen Andeutungen das Inbild eines glashellen Morgens über einem Strome. Da ist die menschenleere Einsamkeit, in der sich der Reiher, Herr des Kahnes, seinen Fisch holt. Wird er nicht mit dem Fisch der sich schlangenartig in seinem Schnabel windet, zum schwarzen, erschreckend abgekürzten Sinnzeichen ungründiger Grausamkeit und der Verlorenheit der Kreatur? Und dann ist in allem doch der Trost einer durch Geist geläuterten Form und über allem der unendliche Himmel.

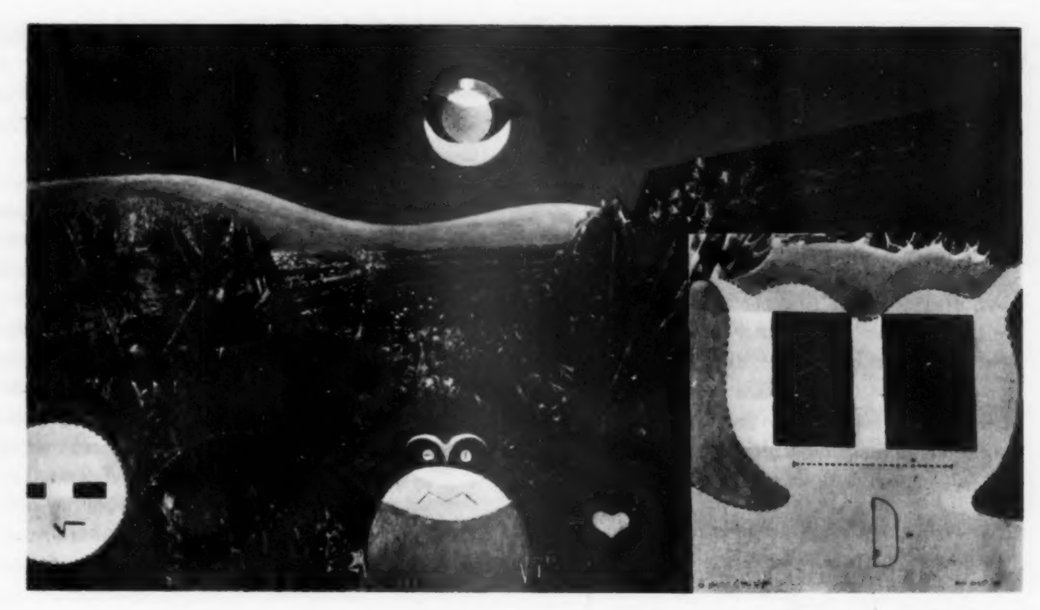
Das Kennwort vom magischen Realismus, das doch wohl eine verzauberte Wirklichkeit meint, scheint mir für Kubin und die Künstler seiner Art zu vordergründig zu sein. Treffender wäre (dem Worte nach) die französische Bezeichnung Surrealismus. Indessen arbeitet der Surrealist im engeren Sinne anders. Er koppelt erst einmal Dinge und Vorstellungen, die einander fremd sind, im Bilde zusammen. Obwohl André Breton sein „manifeste surrealiste" erst 1924 vorlegte, ist der Surrealismus in der modernen Malerei schon so alt wie unser Jahrhundert. Henri Rousseau stellte in einen seiner exotischen Urwälder das rote Sofa seines Zimmers und setzte darauf die Gestalt seiner Jugendliebe und nannte das Bild bezeichnenderweise „Traum". Ein frühes Bild des Surrealismus ist auch die Madonna des Flamen James Ensor. Auf einem schmalen Wandteppich sehen wir ein Bild der Madonna, das den alten flämischen Meistern gehören könnte. Schön und vertraut kommt es uns vor. Um so mehr befremden uns die Köpfe, die sich zu Füßen der Madonna an und vor den Teppich drängen. Was sind das für Gesichter? Sind es Beter? Bei näherem Zusehen entdecken wir auch in Kopfhöhe der Madonna fratzenartige Profile. Sie sind so wenig menschliche Gesichter wie die Köpfe im unteren Teil des Bildes. Sie sind Masken, die Ensor gern und immer wieder gemalt hat. Sie gewinnen unter seinem Pinsel ein dämonisches Leben. Auch hier spiegeln sich in ihnen alle Möglichkeiten böser Geister. Dargestellt ist also die Madonna, umlagert und bedrängt von Dämonen und Teufeln. Sehen wir uns nach dieser Feststellung das Bild der Madonna und des Kindes noch einmal an. Will uns nicht scheinen, daß das Kind sich ein wenig ängstlich an die Mutter drängt und die Madonna durchaus von der Drohung der bösen Geister weiß? Das alles bleibt allerdings in der Schwebe zwischen Vermutung und Gewißheit. Dieses Zwielicht und diese Doppeldeutigkeit verstärken sich, wenn wir uns erinnern, daß der Maler ja nicht die Madonna, sondern ein Bild der Madonna zeigt, daß



Salvador Dali, Bikini

er nicht Dämonen, sondern dämonische Masken malt. In den späteren surrealistischen Bildern erscheinen Menschen, Tiere und Dinge in einer sehr verdichteten Stimmung aus Traum und Mondnacht, lautlos wie hinter den Scheiben luftdichter Glaskästen. So mag der Taucher die Dinge auf dem Meeresgrunde und gerade herabsinkende Schiffbrüchige sehen. Der Surrealismus will in naturähnlichen Verkörperungen des Hintergründigen und Unterbewußten (das sich nicht mit dem Traum erschöpft) bis in die Seinsgründe unserer Zeit vordringen. Obwohl der Name französisch ist, ist die Sache (zumindest in der bildenden Kunst) auch ein starkes Anliegen nördlicherer Breiten und östlicher Räume.

Salvadore Dali malt heute eine urweltliche verlassene Küstenlandschaft mit dem morschen Rest eines Baumes, zwei Steinplatten und einem toten oder schlafenden Fabeltier. Das ist soweit ein durchaus mögliches Bild. Dann aber sehen wir die Taschenuhren. Sie sind teigweiche Scheiben, fast nur Zifferblatt und hängen über dem Ast des Baumes und über die Kante der Steinplatte. Eine legt sich sogar wie ein Sattel über den Rücken des toten Fabeltieres. Das Bild heißt: „Die Beharrlichkeit des Erinnerns" Ein anderes nennt er die „Drei Sphinxe von Bikini". Max Ernst stellt die Uniform eines napoleonischen Generals vor uns hin. Aus ihrem Kragen blickt ein metallener Löwenkopf auf das Bild Napoleons, das an der Wand hängt. Ein kleiner Löwe hockt auf der Schulter der Uniform und unterstützt den alten Löwen beim Betrachten des Bildes. Ernst nennt seine Komposition „Der Löwe von Belfort". Gelöst farbenselige Träume sind die Bilder des Russen Marc Chagall. Bauernwagen fahren vor dem zweiten Stockwerk eines Hauses so sicher dahin wie auf der festen Straße, Musikanten tragen ihren Kopf so selbstverständlich verkehrt auf dem Rumpf wie Tänzerinnen einen Eselskopf und Zuschauer Fischköpfe, Hähne wachsen in blühenden Federn zur Größe des Menschen und alles ist so überzeugend wie in dem Gemälde „In meinem Land", wo über einem russischen Dorf die violette Nacht träumt.



Max Ernst, Die Phasen der Nacht (1945)

Im „Blumenstrauß der Liebenden" wächst das Liebespaar mit einem prächtigen Strauß aus Kalla und Salvien hoch über das träumende russische Dorf hinaus in den mächtig blauen Himmel, in dem der Engel der Liebe verhält. Das Bild ist der Heimattraum eines seit langem heimatlos gewordenen. Die Farben leuchten traumhaft und tief. Die böse Kälte und das giftige Glitzern, die man oft bei den Surrealisten trifft, können Chagall nichts anhaben.

Die Italiener geben ihren Beitrag zum Magismus als metaphysische Malerei aus (meta physin = jenseits Natur). Die Italiener gehen vom Sehen aus. Der Impressionismus hat die Physik des Sehens vollendet. Die neuen Italiener, die durch den Futurismus geläutert, aber auch hellsichtiger wurden, begnügen sich nicht mehr mit der farbenzitternden Oberfläche. In der Metaphysik des Sehens wollen sie „zwischen den Zeichen der sichtbaren Welt die unsichtbare Welt geben". Sie kommen in ihren glasharten Bildbauten zu einer sehr italienischen, aber nichts destoweniger dämonischen Gegenständlichkeit ihrer Sinnbilder. Giorgio de Chirico, der in Paris auch sehr plastische surrealistische Bilder malte, gibt in seiner „Piazza von Italien" mit den wie aus Glas gegossenen Häusern, dem kegelförmigen Turm, der Mauer und den knallenden Schlagschatten mehr als mittägliche Bild eines südlichen Platzes. Hinter der Mauer steht ein Eisenbahnzug, dessen Rauchwolke wie ein zerplatzendes Schrapnell in die harte Luft stößt, vor ihr ruht eine mächtige antike Frauengestalt wie das Bild der Urmutter.

Schließlich sei nicht übersehen, daß es auch einen abstrakten Magismus gibt. Paul Klee kann mit wenigen, traumzarten Strichen die hell aus dem Dunkel des Grundes leuchten, mehr als eine Traumphantasie geben. Was bietet seine „Mondlandschaft" an erkennbaren Zeichen? Kahle Bäume, die auf der Fläche liegen wie gepreßte und ausgetrocknete Pflanzen auf dem Blatt eines Herbariums, ein Turmgerüst, überhöht von einer schiefen Standarte und die Scheibe des Mondes. Das mutet zunächst wie kindliches Spiel an, rundet sich

nach näherem Hinsehen aber doch zu dem überzeugenden Ausdruck des Erlebnisses oder des Traumes einer Mondnacht. Wie ein Zaubergarten öffnet sich vor uns sein Aquarell des flöteblasenden Hirten. Mensch und Tier, Pflanze und Haus, der große Gletscherhimmel der Schweiz und ihre Fahne verweben sich zu einem Märchenteppich, Magie der Farben steigert sich an der Magie des Gegenständlichen.

Picasso gestaltet mit den Mitteln eines ähnlich abstrakten Surrealismus ein „Stilleben" (siehe „Das Kunstwerk" Heft 1/1946). Ein graubleicher Tierschädel bleckt die Zähne und hebt ein Gehörn, das aus großen Kristallen gebildet ist. Ein Unterbau aus grüngrauen und violettschwärzlichen Flächen hebt das Gehörn vor eine etwas zertrümmerte Glastür, die grün und violett behangen ist. Die Farben sind stark durch Blau und Schwarz verdüstert, die Gegenstände kubistisch gesehen. Das Ganze ist voll einer grauenvoll gesteigerten Dämonie. Man denkt an das Sinnbild eines uralten grausigen Kultes, weiß aber im nächsten Augenblick, daß ein Sinnbild unserer Zeit gemeint ist.

Am Anfang des Jahrhunderts, in den Anfängen der modernen Malerei konnte Henri Matisse seine farbenprächtigen Bilder, die voll Gleichgewicht, Ordnung und Ruhe waren, als „gute Lehnstühle" bezeichnen. Picassos Stillleben wird niemand mehr als Polsterstuhl für den Mittagsschlaf eines beruhigten Gewissens ansehen. Vor ihm und vor den meisten Traumbildern des Magismus kann uns höchstens noch die Erkenntnis Reiner Maria Rilkes trösten, daß das Schöne nichts anderes ist als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören.



Alfred Kubin, Morgenlicht, (Federzeichnung)

DIE MALEREI DER GEGENWART

„Die Menschen-Ordnung gleicht dem Kosmos darin, daß sie von Zeit zu Zeiten, um sich von neuem zu gebären, ins Feuer tauchen muß."
Ernst Jünger

Zum Schluß unseres Überblicks mag sich die Frage stellen, welche Stilart heute den Vorzug genieße, wie die jungen Maler malen und ob das ganze vielschichtige Geschehen sich irgendeiner Ordnung zuneige. Diese Fragen greifen mitten in die Auseinandersetzung des Tages. Sie geben dem Zeitgenossen nicht die Möglichkeit des geschichtlichen Abstandes und verbieten ihm ein abschließendes Urteil und eine erschöpfende Darstellung. Eine auch nur annähernd vollständige Aufzählung der Künstlernamen ist hier noch unmöglicher als in den vorhergehenden Abschnitten. Wenige Hinweise müssen genügen.

Rechtmäßige Kunst des 20. Jahrhunderts sind alle Stilarten, die sich seit dem Jugendstil bildeten. Jede dieser Arten findet heute ihre Maler. Das ist nicht verwunderlich; die Generationen überlagern sich, die Begründer des Expressionismus leben noch und die verschiedenen Stilarten sind schließlich ja nichts anderes als Variationen des Zeitstils. Das bestätigen die jungen Maler, die dreißig- und vierzigjährigen. Überblickt man ihre Entwicklung, so erhält man einen kleinen Querschnitt durch die Geschichte der modernen Malerei: sie beginnen naturalistisch oder impressionistisch, malen dann in einem abgewandelten Jugendstil, werden Expressionisten und kommen zur abstrakten Malerei oder zum Magismus. Ein Blick auf die Bilder der jüngeren Generation unserer Maler zeigt, daß in allen Ländern der Expressionismus, der Surrealismus und die abstrakten Arten gleichzeitig gepflegt werden. Unsere Bildbeispiele geben einen Querschnitt durch die deutsche Situation. Walter Beckers „Lesende Frau" ist legitimer junger Expressionismus, der in seiner Qualität nicht durch Erinnerungen an Matisse und Kirchner geschmälert wird. Werner Scholz kann mit einfachsten expressionistischen Mitteln die Atmosphäre eines sonnigen Novembertages farbig beschwören. Wilhelm Imkam erreicht in seinem vergeistigten Konstruktivismus tatsächlich das Inbild, die Idee einer Stadt. „Der Mann mit Buch" von Josef Scharl gewinnt in wenigen Strichen und Konturen eine eisenharte Dinglichkeit, in der sich Neue Sachlichkeit und Expressionismus zu einer eigenständigen Art paaren. Graf Merveldt neigt in seinem Gemälde in der Mannheimer Kunsthalle mehr einer malerischen Dinglichkeit zu, hinter deren Farbigkeit das „Gemauertsein" Utrillos und der Bildbau Cézannes nicht zu verkennen sind. Der blühende Magismus Chagallscher Herkunft verschwistert sich in den Gemälden Ernst Geitlingers mit Erinnerungen an die Volkskunst. Es entstehen so Bilder, in denen das Unheimliche dem Märchen begegnet. In Hans Jaenischs „Flucht" tritt das Grauen der Zeit in einem abstrahierenden Surrealismus nackt und gellend zutage. Auch ein so erschreckendes Bild ist ein echtes Gleichnis dieser Zeit.

Werner Gilles, der im Bild seiner Griechin einem drahtigen Konstruktivismus huldigte, neigt in neueren Bildern einer orphisch-mystischen Symbolik zu, die voll ist von einer beglückenden Harmonie. Diese Bilder sind Zeugnisse der Hoffnung des Malers, daß der Stil unserer Zeit eine alles beseligende Menschlichkeit sein werde. Die Symbole von Werner Gilles sind keine Abstraktion, sondern Neubildungen aus stark umrandeten Flächen. Sie wirken wie Glasmalerei.

An Glasfenster, durch das die Sonne fällt, erinnern auch die Farben, dieses Blau, Grün, Gelb, Orange, Violett und Weiß. Werdehausen verwendet ähnliche Farben. Den Bildern beider Maler, der „Griechin" wie den „Roten Anturien" fehlt auch nicht die Monumentalität der Glasmalerei. Die starke Linie, die diese jungen Maler haben, war in den technisch konstruierten Vorzeichnungen Oskar Schlemmers zu finden. Sie tritt jetzt offen ins Bild, dessen Gestalten aus einem verflochtenen Drahtgerüst gebildet sind und doch dieselbe Monumentalität erreichen, die Schlemmer mit seinen plastisch gerundeten Formen erstrebte. Monumentalität trotz kleinster Bildformate ist auch das Kennzeichen Fritz Levedags, der das Erbe der absoluten Maler des Bauhauses fortentwickelte. Levedag hat in einsamer Arbeit die Komposi-

Schluß des Textes auf Seite 58



1



2

1. Werner Scholz, Novembersonne

2. Wilhelm Imkamp, Idee der Stadt

3. Walter Becker, Lesende Frau

4. Paul Merveldt, Landschaft



3



4



5



6

5. Fritz Levedag, Mutter und Kind

6. Ernst Geitlinger, Die Gäste verabschieden sich

7. Hans Jaenisch, Flucht

7

ZEITTAFEL FRANKREICH

1863 März-April: Ausstellung Manets in der Galerie Martinet
15. Mai: Eröffnung des „Salon de Réfusés", in dem Manet sein „Frühstück im Freien" ausstellt

1865 Ausstellung der „Olympia" von Manet im Salon

1866 Ausstellung der „Camille" von Monet

1867 Januar: Zola veröffentlicht im Januarheft der „Revue du Siècle" seinen Aufsatz „Eine neue Art in der Malerei, M. Edouard Manet"

1874 15. April-15. Mai: Erste Ausstellung der Impressionisten in den Räumen des Fotografen Nadar

1875 24. März: Versteigerung der Impressionisten im Hotel Drouot. Gesamtergebnis: 11 496 frs. Die Preise lagen zwischen 50 und 480 frs; den höchsten Preis erzielte ein Bild von Berthe Morisot

1876 Zweite Impressionisten-Ausstellung in den Räumen des Kunsthändlers Durand Ruel

1877 Dritte Impressionisten-Ausstellung, 6 rue Le Peletier. Unter den ausgestellten Bildern befanden sich „Le Bal du Moulin de la Galette" (Renoir)

1878 Theodore Duret, Les Peintres Impressionistes

1879 Vierte Impressionisten-Ausstellung, 28 Avenue de l'Opera

1880 Fünfte Impressionisten-Ausstellung, 10 rue des Pyramides. Monet stellt in „La vie moderne" aus. Bruch zwischen Zola und den Impressionisten

1881 April: Sechste Impressionisten-Ausstellung, Nadar, 35 Bvd des Capucines

1882 Siebente Impressionisten-Ausstellung, 251 rue Saint-Honoré

1883 30. April: Tod Manets

1884 Januar: Durand Ruel stellt französische Impressionisten in London aus
Gedächtnisausstellung für Manet
Gründung der „Société des Artistes Indépendants"
Erste Ausstellung: Pavillon des Champs Elysées

1886 15. Mai-15. Juni: Achte und letzte Impressionisten-Ausstellung, 1 rue Lafitte; Seurat stellt hier sein Werk „La Grande Jatte" aus
Eintreffen van Goghs in Paris

1889 „Exposition de Peinture du Groupe Impressioniste et Synthetiste" im Café Volpini

1891 Gründung der „Revue blanche", Hauptorgan der Nabis (bis 1903)
29. März: Tod Seurats
Georges Albert Aurier „Le Symbolisme en Peinture" in „Mercure de France"

1894 Das „Musée du Luxembourg" weist von den 65 Gemälden des Vermächtnisses Caillebotte 25 zurück

1899 Paul Signac „D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme"

1903 Tod Gauguins und Pissaros
Gründung des „Salon d'Automne", Petit Palais

1904 Gedächtnisausstellung f. Pissaro bei Durand Ruel

1905 Frühjahr: Ausstellung der Fauves im Salon des Indépendants; Herbst im Salon d'Automne

1906 22. Oktober: Tod Cézannes

1908 Matisse veröffentlicht in der „Grande Revue" (Dezember) seine „Notes d'un peintre", eine Art Manifest des Fauvismus
Ausstellung der Bilder, die Braque im L'Estaque gemalt hat, bei Kahnweiler
Bankett von Picasso, zu Ehren Henri Rousseaus

1909 Marinetti: erstes Manifest des Futurismus

1911 Erste Ausstellung der Kubisten im Salon d'Automne, Saal 41

1912 Albert Gleizes und Juan Metzinger „Du Cubisme"

1913 Entstehung des Orphismus (Delaunay) und der Section d'or (Metzinger)

1916 9. Februar, Zürich: Erstes Manifest des Dadaismus

1924 Erstes Manifest des Surrealismus

1928 Erste Surrealisten-Ausstellung

1930 Zweites Manifest des Surrealismus

1931 Vereinigung „Abstraktion-Création"

1932 „Le Surréalisme au service de la Révolution"

1935 Entstehung der Gruppe „Forces nouvelles"

1937 „Guernica" von Picasso auf der Weltausstellung

1938 „Exposition internationale du Surréalisme", Paris

1939 „Le Minotaure," Skira, Genf

1947 24. Januar: Bonnards Tod

ZEITTAFEL DEUTSCHLAND

1862 Erste Fassung der Iphigenie von A. Feuerbach

1873 H. von Marées, Fresken in der Zoologischen Station in Neapel

1892 Münchener Sezession unter Fritz von Uhde
Die Ausstellung Edvard Munchs im Verein Berliner Künstler wird auf Veranlassung Anton von Werners geschlossen

1894 Gründung der Zeitschrift „Jugend" in München

1895 Jugendstil-Gruppe in München: Otto Eckmann, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, August Endell, Peter Behrens und Bernhard Pankok

1898 A. Böcklin, Die Pest

1899 Erste Ausstellung der Berliner Sezession unter Max Liebermann. Großherzog Ernst Ludwig von Hessen gründet in Darmstadt die Künstlerkolonie Mathildenhöhe, Vorort des Jugendstils

1900 Leibl und Böcklin gestorben.
Meier-Gräfe weist zum erstenmal in Deutschland auf van Gogh hin († 1890)

1901 Folkwang-Museum durch Karl-Ernst Osthaus in Hagen gegründet

1903 Julius Meier Gräfe:
„Der moderne Impressionismus"

1904 Julius Meier Gräfe: „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst"

1905 Die Brücke in Dresden: Erich Heckel, Ernst-Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff. Später Max Pechstein, Otto Müller und Emil Nolde.
Menzel gestorben

1908 Wilhelm Worringer: „Abstraktion und Einfühlung" bei R. Piper & Co. in München erschienen

1909 Neue Künstlervereinigung in München: Adolf Erbslöh, Alexey Jawlensky, Alexander Kanoldt, Wassily Kandinsky, Carl Hofer, Alfred Kubin, Gabriele Münter und Marianne Werefkin. Später: Franz Marc

1910 Gründung des „Sturm" (Herwarth Walden)

1911 „Redaktion des blauen Reiters". Ausstellung bei Tannhauser in München: Kandinsky, Kubin Marc, Klee, Macke, Bechtejeff und Mogilewski

1912 „Der blaue Reiter" ein Sammelband mit Beiträgen und Bildern des gleichnamigen Künstlerkreises erscheint bei R. Piper & Co.
Kandinsky: „Über das Geistige in der Kunst" erscheint bei Piper & Co.
Sonderbund-Ausstellung in Köln. Neben moderner deutscher, französischer, norwegischer, holländischer und österreichischer Kunst Sonderausstellungen Cézannes, Gauguins, van Goghs und Munchs.
Reise Emil Noldes nach Japan und in die Südsee

1914 Reise Klees, Mackes und Moilliets nach Kairuan

1916 Franz Marc gefallen

1919 Otto Dix Sonderausstellung der Dresdener Sezession Neue Sachlichkeit

1924 Das Bauhaus in Weimar gegründet
Hans Thoma gestorben

1925 Franz Roh: Nachexpressionismus

1926 Die blauen Vier: Klee, Feininger, Jawlensky, Kandinsky
W. Kandinsky: „Punkt und Linie zur Fläche"

1933 Max Sauerlands Vorlesung „Die Kunst der letzten 30 Jahre" in der Universität Hamburg
Klee geht in die Schweiz

1934 Verbot der Kunstkritik
Max Liebermann gestorben

1936 Feininger geht in die USA

1937 Ausstellung und Aktion „Entartete Kunst"

1938 Kokoschka geht nach London
Ernst Barlach gestorben
E. L. Kirchner erschießt sich

1940 Max Beckmann geht nach Amsterdam
Paul Klee gestorben

1945 Carl Hofer Direktor der Hochschule für bildende Künste in Berlin

1948 Ausstellung christlicher Kunst der letzten 50 Jahre in Köln

1949 Erste Ausstellung des neugegründeten deutschen Werkbundes mit einer umfassenden Schau deutscher Kunst der Gegenwart in Köln

tion absoluter Bilder auf die einfachste Möglichkeit zurückgeführt, etwa auf eine einzige Form, die rot und gelb auf blauem Grunde liegt. Seine konstruktivistischen Gemälde haben jene Vollkommenheit erreicht, die entsteht, wenn man nichts mehr fortnehmen kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Diese Beschränkung auf die wesentlichen Formen und zugleich eine Steigerung der Bildkraft sind auch bei Willi Baumeister zu beobachten. Seine frühen Mauerbilder wollen uns heute irgendwie dinglich erscheinen, gegenüber den Formen der neuen Ideogramme und der Eidosbilder. „In dem Tag auf Gelb" und in der „Methaphysischen Landschaft" finden sich reine Farben, vor allem Weiß, Gelb und Rot, zu geradezu jubelnden, abstrakt magischen Gemälden.

Die neue abstrakte Malerei, vor allem die der jungen Maler, hat ein echtes und frageloses Verhältnis zum Geiste der modernen Technik. Dem englischen Maler Paul Nash gelingt mit absoluten Bildmitteln ein Gleichnis der „Luftschlacht um Großbritannien". An dinglich Faßbarem ist in dieser großartigen Farbenlandschaft fast nichts zu finden als die kleinen Kreuze der Flugzeuge. Das Erlebnis des modernen Menschen vor der perfekten Technik, die ihn erhebt, wenn sie ihn vernichtet, ist jedoch überzeugender ausgedrückt als in hundert naturnahen Bildberichten.

Die abstrakten Maler Amerikas setzen sich wachsend und sich wandelnd mit den Formen der europäischen Malerei auseinander. Es gelingen jungen Amerikanern jedoch so eigenständige und neuartige Bilder wie das „Scherzo" des 1904 in New York geborenen Reichman-Lewis (siehe „Das Kunstwerk" Heft 5/1948). Das Bild zeigt auf einer blau-violetten Fläche nichts als drei Bildelemente, die sich aus weißen und grünen Umrissen und orangenen, zitronengelben und grasgrünen Flächen zusammensetzen. Der Grund gibt diesem Bilde erst seinen Reiz. Diese blau-violette Fläche hat mehr Tiefe als die meisten linear perspektivischen Raumbildungen. Sie ist unausschöpflich, ein Weltraum, in dem sich die drei farbigen Elemente voller Wohlklang bewegen. Man denkt vor dem Bild zunächst an die magischen Schöpfungen der Indianer, begreift aber bald, daß man einem Inbild des amerikanischen Traumes gegenübersteht. Das absolute Bild kann so schon als Sinnbild eines Erdteils und einer Idee überzeugen. Das aber scheint uns sehr viel zu sein und nur möglich in einem Zeitalter, das sich immer mehr zu einem Sehen, Empfinden und Sichverständigen in Farben versteht.

Ist die Entwicklungslinie der Kunst, der wir durch die letzten achtzig Jahre gefolgt sind, nun die Fieberkurve einer Krankheit zum Tode? Zerbricht die Kunst im Chaos? Wir leben in einer jener großen Wenden des Gestaltungswillens, in denen eine Kunst, die sich am Sichtbaren orientierte und organisch naturnah der sinnlichen Einfühlung entgegenkommt, einer Gestaltung weicht, die sich seelisch und metaphisisch orientiert und im Zeichen der expressiven Abstraktion des Symbols steht. Dieser Wandel steht heute in seinem Anfang. Altes und Neues überlagern sich noch. Der Historismus und die Reproduktion verwirren die Situation. Katastrophen und Ereignisse des Geistes, die dem Wandel in der bildenden Kunst verwandt sind, verkünden einen allgemeinen Umbruch der Zeit. Er ist nicht ohne geschichtliche Parallele. Ähnliches geschah im Hellas des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, im Untergang der Antike und in der frühchristlichen Ära und schließlich im Aufbruch der Renaissance. Der große geschichtliche Weg der Kunst folgt nicht der ansteigenden Linie der Fortschrittsidee. Er geht zwischen Abstraktion und Naturalismus in Gewinde einer Spirale durch die Zeiten. Er kommt im 20. Jahrhundert wieder einmal in das Feld der expressiven Abstraktion, des metaphysischen Symbols.

Der Mensch kann es nicht lassen, Fragen an die Zukunft zu stellen. So will die Frage nicht verstummen, ob die abstrakte Malerei d i e Bildart der Zukunft sei, ob sich neben ihr eine gegenständliche Malerei behaupten werde oder ob die abstrakte Malerei nur eine Übergangserscheinung zu einer neuen, sich schon im Konstruktivismus ankündigenden gegenstandsverwandten Verfestigung sei. Dem Zeitgenossen steht keine Antwort zu. Er kann nur versuchen, die künstlerische Situation zu erkennen und zu umreißen und seine durch vieles gestützte Meinung äußern, daß wir am Anfang einer neuen Kunst der Seele stehen, daß wir in Geduld und mit langem Atem beizutragen haben zum künstlerischen Fundament des dritten Jahrtausends, das seine Schatten über den Ausgang des zweiten Jahrtausends wirft.

BÜCHER
IM DIENSTE DER MODERNEN KUNST

Bemerkungen zu Neuerscheinungen deutscher Kunstverlage

Es geschieht nicht wenig für die moderne Kunst durch Zeitschriften, Bücher, Ausstellungen, Vorträge. Aber das große Publikum bleibt gleichgültig, wenn nicht widerspenstig. Enorm ist der Bildhunger, gering der Kunstsinn des modernen Menschen. Die Ausstellungen des Dritten Reiches haben den Bildhunger befriedigt, sie waren populär . . . mundus vult schundus.
Hoffen wir mit Horaz: wenn es auch jetzt schlecht steht, wird es doch nicht auch dereinst so sein — non si male nunc et olim sic erit. Und gestehen wir uns ein, daß wir es oft, wenn auch nicht an Eifer, so doch an pädagogischem Eros haben fehlen lassen.
Bücher wie Wilhelm Hausenstein, „Begegnung mit Bildern" (R. Piper u. Co. Verlag, München) sind selten. Hier spricht ein Altmeister der Kunstbetrachtung lebendigen Herzens von dem Glück, das er Bildern verdankt. Freilich: seine Auslese macht an der Schwelle unseres Jahrhunderts, bei Toulouse-Lautrec halt. Dürfen wir erwarten, daß der Verfasser des schönen Buches „Kairuan" in der versprochenen Nachlese eine seiner Betrachtungen Paul Klee widmet? Hausensteins Buch verwandt sind Richard Biedrzynskis „Stunden der Bewunderung" (Georg Westermann Verlag, Braunschweig), die allerdings nur alte Meister — von van Eyck bis Rembrandt — umfassen. Wer nach einem Gesamtüberblick über die „Deutsche Malerei der Gegenwart" verlangt, sei auf das gleichnamige Buch von Fritz Nemitz (R. Piper u. Co. Verlag, München) verwiesen: es ist bei aller unvermeidlichen Subjektivität unterrichtend und klärend.
Der Band „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart", herausgegeben von Maurice Jardot und Kurt Martin, verlegt bei Woldemar Klein, Baden-Baden, enthält Essays verschiedener Autoren (Daniel Henry Kahnweiler, Stanislas Fumet, Abbé Morel, René Huyghe, Georg Schmidt) über die sieben führenden Persönlichkeiten der modernen Malerei in Frankreich: Braque, Chagall, Gris, Léger, Matisse, Picasso und Rouault. Anschließend berichtet Kurt Martin über die Ergebnisse eines Wettbewerbs, den der allgemeine Studentenausschuß der Universität Freiburg anläßlich der Ausstellung „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart" veranstaltet hat. Es galt die beste Kritik - positiver oder negativer Art -zu ermitteln. 48 Arbeiten wurden abgegeben — „ich gestehe, daß sie zu der aufschlußreichsten Lektüre gehören, die ich seit 1945 gelesen habe" bemerkt Kurt Martin. Einer der Laienkritiker sagt: „Ich bedauere die Menschen, die die Dinge so sehen müssen und sie auch nur so sehen können: so völlig in sich zerstört, ins Furchtbare und oft Schreckliche verzerrt, deformiert."
Ein anderer aber bekennt: „Meine Begeisterung für dieses Neue, das mit der sicheren Beherrschung der Farben und Formenwelt der Franzosen vorgetragen wird, ist bei jedem Besuch eigentlich größer geworden". Der Notwendigkeit, moderne Bilder farbig wiederzugeben, trägt dieser Band in mustergültiger Weise Rechnung.
Mit der „Problematik der Gegenwartskunst" setzt sich Wilhelm Worringer, derzeit Professor in Halle, geistvoll auseinander (R. Piper u. Co., München). Er verlangt von den Künstlern, die dem „Zwange ihres schöpferischen Muß folgen und infolgedessen notwendigerweise publikumsfremde Kunst treiben", bereit zu sein, „das Schicksal ihres notwendigen Unverstandenbleibens ohne alle romantische Pathetik auf sich zu nehmen".
Von einem modernen Künstler, von dem Maler Konrad Westphal, sind die Aufsätze geschrieben, die das kleine Buch „Zur Deutung des Bildschaffens" (Aegis-Verlag, Ulm) vereinigt. Westphal hat kluge Dinge zu sagen, sagt sie aber oft in einer verklausulierten Weise, die den nicht ganz gutwilligen Leser kopfscheu macht.

Die Tradition der seinerzeit von Georg Biermann gegründeten Monographien-Reihe „Junge Kunst" setzt Eduard Stichnote in Potsdam fort. Verständlicherweise bevorzugt er ostzonale Künstler wie Hofer, Ehmsen, Nerlinger, Hegenbarth, Sintenis, schließt aber, wie die Bändchen von Xaver Fuhr und Werner Scholz zeigen, die Westzone nicht aus. Der Akzent liegt bei diesen ansprechend ausgestatteten Monographien auf dem Bilderteil. — Zum 70.Geburtstag Carl Hofers hat Stichnote eine Festausgabe an den Jubilar erscheinen lassen, in nur 250 numerierten Exemplaren auf handgeschöpftem Bütten gedruckt, mit lesenswerten Beiträgen von Adolf Behne („Verlangt die deutsche Kunst einen eigenen Maßstab?"), Karl Scheffler („Kunst als Sprache"), Richard Hamann („Das Grabmal des heiligen Adalbert"), Gerhard Strauß („Dokumente zur „Entarteten Kunst") u.a.m.
Den Rang von Monographien erreichen die ausgezeichnet bebilderten Ausstellungskataloge der Galerie Henning in Halle/Saale, die durch ihre unermüdliche Tätigkeit wahrhaft Rühmenswertes für die moderne Kunst in der Ostzone leistet. Besonders hervorgehoben unter den Katalogen seien die über Hofer, Heckel, Schmidt-Rotluff. Auch zwei Hefte mit Zeichnungen von Kubin: „Rauhnacht" und Orbis pictus" sind von der Galerie Henning herausgegeben worden, willkommene Gaben für die zahlreichen Freunde Kubinscher Zeichenkunst.
Westdeutsche Künstler fördert der Verlag L. Schwann, Düsseldorf in einer Monographien-Reihe, von der dem Rezensenten zwei Bändchen vorliegen: eines von Paul Wember über den 1940 verstorbenen Heinrich Nauen, der einen ehrenvollen Platz im deutschen Expressionismus einnimmt, ein anderes (von Hans Peters) über Carl Barth, der in Farbe und Bilderfindung das Erbe August Mackes eigenwüchsig fortführt.
Über Zeichnungen des Berliners Werner Heldt ist im Minerva-Verlag, Berlin, ein stattlicher Band mit vorzüglichen Abbildungen erschienen. Den gedankenvollen Text dazu hat Gert H. Theunissen verfaßt: „Berlin im Bilde seines Wesens — Ein Versuch zur phänomenologischen Methode der Kunst".
Zahlreich sind die Veröffentlichungen über Ernst Barlach, die sich bestreben, das diesem Bildhauer im Dritten Reich zugefügte Unrecht wieder gutzumachen. Hier seien genannt die herzlichen „Begegnungen mit Ernst Barlach" von Paul Schureck (Claasen und Goverts, Hamburg) und vor allem die Neuauflage der „Zeichnungen von Ernst Barlach" (R. Piper u. Co., München) mit dem Text von Paul Fechter, ein Buch, das am 24. März 1936 von der Politischen Polizei beschlagnahmt wurde, „da der Inhalt geeignet ist, die öffentliche Sicherheit und Ordnung zu gefährden". Bei R. Piper u. Co. ist auch eine Auswahl der Briefe von Ernst Barlach erschienen, unter denen besonders die aus der Zeit seiner Verfehmung erschüttern. Dem „Fries der Lauschenden" hat die Galerie Henning, Halle/Saale, eine reichbebilderte Sonderpublikation gewidmet.
Auch der Bildhauer Edwin Scharff (heute Professor in Hamburg) hat unter der Kunstdiktatur Hitlers zu leiden gehabt — in den Jahren seiner Zurückgezogenheit (1943—46) zeichnete er seine Bildgedanken auf zu „Biblischen Themen", meisterhafte Blätter von michelangelesker Wucht. Mit einem Text von Klaus Leonhardi hat sie der Verlag Joh. Trautmann, Hamburg, herausgegeben.
Aus der mappenfreudigen R-Mark-Zeit liegen dem Rezensenten eine Reihe jener großformatigen Kunstpublikationen vor, die den Besitzer oft in Verlegenheit setzen — wohin mit den unhandlichen Dingern? Erst wenn man sie einmal in gesammelter Stunde Blatt für Blatt betrachtet, legt sich der Ärger — manchmal. Sehr schön, sehr begrüßenswert ist die Mappe „Oskar Schlemmer", die Dieter Keller

in Stuttgart herausgegeben hat. In ihrer Aufmachung erinnert sie an die bekannten Kunstmappen des Genfer Verlages Skira, mit dem sie auch, was die farbigen Abbildungen anbelangt, wetteifert. Weniger befriedigend sind die farbigen Reproduktionen in der Van-Gogh-Mappe, die bei R. Piper u. Co., München, erschienen ist. Doch halten uns hier die ausgezeichneten Schwarz-Weiß-Abbildungen schadlos.
Einen homo novus lernt man kennen durch die Mappe „Georges Versien", Schuler Verlag, Reutlingen. Der Name weist nach Frankreich, doch ist der Maler ein Deutscher, der allerdings bei den Franzosen gelernt hat. Sicherlich ein beachtliches Talent — man wird sich seinen Namen merken müssen. Ausgezeichnete Farbtafeln.
Carl Linfert hat eine Mappe mit Pastellen und Zeichnungen des vierzigjährigen Malers Hans Jürgen Kallmann bevorwortet (Verlag Walter Rau, Dietramszell, Allgäu). Kallmann hat bereits durch einige Ausstellungen auf sich aufmerksam gemacht — besonders sein „Schimmelfohlen" hat sich eingeprägt.
Für die magistrale Zeichenkunst Max Liebermanns legen die faksimilegetreuen Wiedergaben einer Liebermann-Mappe Zeugnis ab, die im Wolfgang Jess-Verlag Dresden erschienen ist. Text von Wolfgang Balzer.
Die Notgemeinschaft der Künstler Tübingen-Reutlingen hat einen Kunstkalender aus signierten Originalgraphiken zusammengestellt. Unter den 12 Künstlern ragt H. A. P. Grieshaber hervor. Ein ähnliches Unternehmen stellen die „Lithographien Düsseldorfer Künstler" dar (Woensam Presse, Wuppertal). Unter den 8 Blättern sei als bestes genannt: Carl Barth, Straße in Assisi.
Mustergültige Farbwiedergaben in Offset von modernen Künstlern bietet der Kalender: „Meister der Gegenwart", 1949, Verlag Crone u. Co., Freiburg. Die Auswahl ist mit sicherem Kunstverstand getroffen worden.

Wert und Geltung des Kunstwerks

„Das Publikum ist im Vergleich zum Genie eine Uhr, die nachgeht." Dieser vor rund 100 Jahren geschriebene Satz Baudelaires könnte als Motto über dem neuen Buch von Franz Roh, „Der verkannte Künstler", Verlag Heimeran, München, stehen. Roh gibt einen Ausschnitt aus der Geschichte der Resonanz von Werken der Musik, Dichtung und Malerei im 18. und 19. Jahrhundert, indem er sich vor allem auf das Problem der Frühverkennung einzelner Künstler und ganzer Künstlergruppen konzentriert. Natürlich stehen im Hintergrunde die auch heute noch nicht geschlichteten Kunstkämpfe unserer eigenen Zeit — schon dadurch wird diese ebenso geistreiche wie gründliche Arbeit zu einem notwendigen Buch. Das Phänomen der Abwehr des Ungewohnten ist, wie der Verfasser sagt, so alt wie die Menschheit selbst, aber wir besitzen doch erst seit dem 18. Jahrhundert Dokumente ästhetisch-kritischer Stellungnahme in ausreichender Zahl. Das liegt zum entscheidenden Teil an der veränderten sozialen Stellung des Künstlers, der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zugleich selbstherrlicher und preisgegebener ist als je vorher in der Geschichte. Nach Aufhebung der dienenden Bindung an außerkünstlerische Zwecke und Inhalte werden die Arrivierten als „Dichterfürsten" und „Malerprinzen" vergötzt, die weniger Glücklichen zu „Bohémiens", die einzelnen Neuformer aber, solange der Publikumsgeschmack sich ihnen noch nicht angepaßt hat, recht eigentlich zu Märtyrern der von ihnen geschaffenen zukunftsgültigen Werte. So liefert die Geschichte der Fehlurteile eine wichtige Propädeutik der heute immer mehr in den Vordergrund des Interesses tretenden Soziologie der Kunst.
Im „geschichtlichen Teil", der genau drei Viertel des Gesamtumfanges einnimmt, werden in einer Reihe von Kurzbiographien viele „Fehlurteile" über bedeutende Künstler zusammengetragen. Der oberflächliche Leser wird sich über die heute meist lächerlich anmutenden kritischen Ereiferungen jener doch noch gar nicht so lange vergangenen Zeiten aufs beste amüsieren. Der empfindsame Leser wird eine stille Träne der Wehmut nicht unterdrücken. Dem denkenden Leser aber, für den der umfangmäßig knappe zweite „theoretische Teil" der eigentliche Hauptteil sein dürfte, wird vielleicht ein kalter Schrecken ins Gebein fahren. Denn die Gedankengänge Rohs münden in die gleiche Unsicherheit der Entscheidung, den gleichen Verzicht auf jede sichernde Glaubensstütze, die gleiche bewußte Bescheidung auf pragmatische Behelfe, die das wesentliche Denken und Schaffen unserer Zeit auf allen Gebieten charakterisieren. Ein solches Erschrecken wäre aber wohl nur ein weiteres Beispiel für die These des Buches.
Diese These bringt es mit sich, daß das Kunstwerk aus jeder metaphysischen Schwebe herausgeholt und als bedingte Wirklichkeit unter Wirklichkeiten betrachtet wird, d. h. als etwas empirisch Bewirktes und Wirkendes, nicht als „absolutes Sein". Die Wirkung eines Werkes schlägt fördernd oder schädigend auf den Künstler und sein weiteres Schaffen zurück. Erregender und noch mehr zum Widerspruch herausfordernd ist die Art, wie im Zusammenhang mit der Definition des Begriffs „Fehlurteil" die Wertfrage neu gestellt wird. Als einziges objektives Kriterium bleibt nach eingehender Analyse die Bewährung durch lange Zeiten bestehen, und an die Stelle des Begriffes „richtig" wird der verifizierbarere „zukunfstgültig" gesetzt. Urteilen wird damit recht eigentlich zum Prophezeien. Da aber natürlich auch eine Jahrhunderte lang geltende Wahrheit eines Tages als Irrtum entlarvt werden, die Hochschätzung eines Werkes durch eine wenn auch noch so lange Zeit ebensogut gegen diese Zeit wie für dieses Werk sprechen kann, ja, gerade die Nützlichkeit des Zweifels an überlieferten Werten betont wird (Beispiel: unsere Stellung zur Laokoon-Gruppe), — so ist auch diese Gleichung von „Wert" und langfristiger Geltung nur ein Notbehelf. Das wird keineswegs verschleiert. Da Roh weiterhin jedes intellektuelle Verstehen durch „intuitives" Erfühlen ersetzt wissen will und keine allgemeingültigen Gesetze oder Maßstäbe anerkennt, bleibt selbst auf dieser Behelfsbasis keine Möglichkeit, unter zeitgenössischen Beurteilungen die „zukunftsgültigen" von den „Fehlurteilen" zu unterscheiden. Zeigt doch gerade das vorgelegte Material, daß sich kluge Männer kaum weniger leicht irren als törichte. Der Nutzen des Buches kann also nicht etwa darin bestehen, daß es künftig mehr „richtige" Urteile (= Prophezeiungen) gebe, sondern daß man sich der Relativität jedes Urteilens bewußt werde und sich zur Vorsicht gegen sich selbst und Nachsicht gegen den Mitmenschen erziehe. Kurt Leonhard

Walter Winkler, „Psychologie der Modernen Kunst"

Die Behandlung der einem bestimmten Gebiet entwachsenden Probleme durch einen Angehörigen einer anderen Disziplin führt stets zu fruchtbaren Anregungen, vorausgesetzt, daß der Verfasser sich mit tiefem Ernst und echtem Verstehen in sie hineingearbeitet hat. Dies trifft zu bei der „Psychologie der Modernen Kunst" Walter Winklers, der hier zum erstenmal mit einer größeren Veröffentlichung hervortritt. Dieses mit 95 sorgfältig ausgewählten Schwarz-Weiß-Abbildungen und 6 Farbtafeln vorbildlich ausgestattete Buch wird gleichermaßen den Künstler, den Kunstfreund und den Psychologen interessieren, Anlaß zu Klärung schaffenden Diskussionen geben und manches in weiten Kreisen bestehende Vorurteil gegen das heutige Kunstgestalten beseitigen helfen.
Winklers Darstellung basiert auf der Konstitutionsforschung seines Lehrers Ernst Kretschmer, der sich selbst in seinen allbekannten Schriften auch mit Fragen des künstlerischen Gestaltungsprozesses befaßt hat. Nach ihr sind bestimmte seelisch-geistige Grundhaltungen verknüpft mit bestimmten Grundtypen des Körperbaus. Für die vorliegende Untersuchung sind die wichtigsten der Typ des schlanken „leptosomen" und der Typ des stämmigen „pyknischen" Körperbaus. Die Psychologie des Leptosomen bewegt sich bei künstlerischem Wirken innerhalb des „schizothymen" Formkreises, der zur Stilisierung oder zur Mystik drängt, jene des Pyknikers innerhalb des „realistischen" Formkreises. Die Konstitutionslehre, der Winkler eine durchaus gemeinverständliche Fassung zu geben weiß, kann

vielleicht dahin mißdeutet werden, daß sie eine Systematik aufstellen will, die dem individuellen Sondersein keine Rechnung trägt. Winkler weist jedoch nachdrücklich darauf hin, daß die Konstitutionslehre „keine Typologie im Sinne eines Schubladensystems ist". Vielmehr sind zahllose Abwandlungen innerhalb des gleichen, nur selten in reiner Prägung auftretenden Grundtyps und Übergänge zwischen beiden Grundtypen denkbar, und jeder einzelne Künstler ist dank seinem persönlichen Erbgut eine Erscheinung für sich mit ihr allein eigenen Möglichkeiten und Äußerungen des Gestaltens.

Die vorwiegend an den bildenden Künsten, aber auch an Dichtung und Musik vorgenommene Untersuchung Winklers gelangt nun zu folgendem, aus dem Schaffen zahlreicher Künstler des In- und Auslands — es fehlen nur wenige von hoher Bedeutung, wie etwa Miró — abgeleiteten Ergebnis: Kennzeichnend für die im Einklang mit dem naturwissenschaftlichen Weltbild unserer Tage stehende Kunst der Gegenwart, deren unterschiedliche und selbst gegensätzliche Bewegungen sich unter dem Begriff des „Anti-Naturalismus" zusammenfassen lassen, ist, daß sie nahezu ausschließlich von Schizothymikern bestritten wird. An eine knapp gefaßte Übersicht über die Strömungen des 20. Jahrhunderts vom Expressionismus und Kubismus bis zum Magismus, Surrealismus und zum absoluten („abstrakten") dynamischen oder konstruktiven Gestalten schließen sich umfassende grundsätzliche Abhandlungen an, auf die hier selbst nicht andeutend eingegangen werden kann. Sie befassen sich mit der Symptomatik des Anti-Naturalismus und seinem schizothymen Charakter der im Verhältnis des Ichs zur Außenwelt, in Formalismus oder Formfeindschaft, Vernachlässigung oder Überbetonung der Farbe, traumhaftem oder abstrakt-geometrischem Denken usw. zutage tritt. Wieviel an den Erscheinungen der modernen Kunst auch auf Rechnung des katastrophenreichen Zeiterlebens zu setzen ist, wäre noch deutlicher herauszuarbeiten gewesen.

Es folgen vier Einzelanalysen, die zum Gehaltreichsten und Überzeugendsten gehören: Emil Nolde, Franz Marc, Wassilij Kandinsky und Alfred Kubin.

Den Schluß bildet eine Abhandlung über „Die Polarität der Kunst", die nach dem Vorwort „mehr als ein Programm späterer Arbeit denn als fertiges Resultat" gedacht ist. Sie gibt einen Überblick über die Polaritätsdeutungen von Schillers „naiver und sentimentalischer Dichtung" über die Auffassungen Nohls, Nietzsches, Schefflers, Worringers, Waetzoldts bis zu Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" und stellt die Antithesen der Kretschmerschen Konstitutionslehre als richtungweisend zur Diskussion.

Winklers Buch ist die Frucht vieljähriger, eingehender und liebevoller Beschäftigung mit der Kunst unserer Zeit. Es enthält sich der Werturteile. Aber es ist dennoch durchaus Bekenntnis zum Gestalten von heute. Ein Buch, an dem man bei der Auseinandersetzung mit der verwickelten Problematik der Gegenwart und ihres künstlerischen Ausdrucks nicht vorübergehen kann. Hans Hildebrandt

Kinderbücher auf neuen Wegen

Erwachsene interessieren sich für Kinderbücher im allgemeinen nur wenn sie gerade eines verschenken müssen. Auch die Kunstfreunde haben seltsamerweise seit Jahren den Blick von diesem reizvollen Gebiet der Graphik und Zeichnung abgewendet und damit dem Kinderbuch einen schlechten Dienst erwiesen.

Die meisten der nach dem Krieg erschienenen bunten, bilderreichen Bücher für die Sechs- bis Achtjährigen pflegen eine banale süßliche Darstellungsweise, die den Käufern, also den Eltern, Erziehern, Kinderfreunden gefällt, und beschämende Rückschlüsse auf den allgemeinen Geschmack aufdrängt. So ist jeder Versuch zu begrüßen, der sich ernsthaft um eine Lösung aus erstarrten Auffassungen und um eine neue Form bemüht.

Die Kinder unserer Zeit leben in einer anderen Welt und sehen sie anders als ihre Altersgenossen vor vierzig Jahren. Sie verlangen nach anderen Stoffen und Bildern und haben, wie man aus Erfahrung weiß, für eine moderne Auffassung durchaus Sinn. Gibt es bei uns schon solche „Kinderbücher unserer Zeit"?

Der Verlag G. Kiepenheuer in Hagen-Haspe beginnt seine Sammlung „Aus der blauen Kiepe" mit dem Grimmschen Märchen „Schneeweißchen und Rosenrot", das von Emil Schuhmacher mit vierzehn Zeichnungen auf ungewohnte Art veranschaulicht wird. Der Künstler sucht nicht die dem Kinde gefälligen Umrisse, er will auch nicht die ins einzelne gehende Erzählung, sondern gibt mit temperamentvollen Strichen und leidenschaftlichen Farben seine Impressionen zu dem phantasievollen Märchen. Ein künstlerisch interessanter Versuch, wenn er auch nicht durchgehend gelungen ist. (DM 3.20)

Der zweite Band der gleichen Reihe bringt „Die wunderbare Geschichte des Hampelmanns Pinocchio" von C. Collodi, übersetzt von Ella Zahn, mit Zeichnungen von Helmut Bibow. Doppelter Genuß: eine neue, sehr lebendige Übersetzung nach dem Original, die den ganzen Zauber dieses Buches bewahrt — und eine Fülle erregender Bilder, an denen die Augen der Kinder hängenbleiben, von einer solchen Intensität des Unwirklichen, Unheimlichen, daß sie sich und das Wort des Dichters unvergeßlich einprägen. (DM 7.80)

Die Kinder sind seltsam gefesselt, wenn sie die Bücher von Lou Scheper-Berkenkamp, einer Künstlerin aus dem Bauhauskreis, betrachten: „Die Geschichten von Jan und Jon und ihrem Lotsenfisch" (DM 4.80), „Tönnchen, Knöpfchen und andere", „Puppe Lenchen", „Knirps" (je DM. 1.—), alle vier erschienen im Verlag Ernst Wunderlich, Leipzig und Worms. Die Bücherseiten sind bedeckt mit feingestrichelten, bunten Einfällen, in denen sich Elemente der Kinderzeichnung, mittelalterlicher Bildersprache, des kolorierten Kupferstichs, des Surrealismus, der Meggendorfer Blätter auf kuriose und bestechende Weise durchdringen. Das merkwürdige „Neue", das auf diese Art entsteht, läßt die Augen der Kinder nicht mehr los und erregt und verzaubert ihre Phantasie, zumal die Handlungen sich in unwirklichen Welten abspielen. Die kurzen, sachlich beschreibenden Texte sind zwischen die Zeichnungen geschrieben und schließen die Bildseiten zu originellen Einheiten zusammen.

Im Alfred Holz Verlag in Berlin erscheint als erstes einer Reihe Bilderbücher aus aller Welt das russische Kinderbuch: „Kinderchen im Käfig" von S. Marschak, von Erich Weinert mit Versen versehen. Die Zeichnungen von J. Tscharuschin haben das Wesen der Tiere im Zoo meisterlich erfaßt. Der Künstler beherrscht die Möglichkeiten der farbigen Lithographie vollendet. Er vereinfacht auf unnachahmliche Weise und arbeitet mit Tonplatten, Aussparungen, Verläufen, wie sie es nur die Zeichnung auf dem Stein erlaubt.

Im Reich der Kinderbücher liegt ein unvergleichlicher Tummelplatz der Talente. Er scheint in unserer Zeit vergessen zu sein und wird nur selten von Künstlern beschritten, die etwas Wesentliches, Neues zu zeigen haben. Von ihnen wollen wir auch künftig berichten. F.B.

Aus dem Notizbuch der Redaktion

Thieme-Becker. Als Ergänzung zu dem nach Ausgabe des Bandes 36 nunmehr zum Abschluß gelangten „Thieme-Becker" wird von dem Verlag E.A.Seemann, Leipzig in Kürze ein Band ausgegeben werden, der die anonymen und die wichtigsten, nur durch ihre Monogramme bekannt gewordenen Künstler verzeichnet. Dieser im Satz abgeschlossene und bereits im Druck befindliche 37. Band wird voraussichtlich in wenigen Wochen erscheinen. Außerdem ist ein „Lexikon der zeitgenössischen Künstler" geplant. Alle Hinweise und Mitteilungen dafür sowie das einschlägige Material sind zu richten an die Redaktion des Thieme-Becker Künstlerlexikon im Verlag E. A. Seemann, Leipzig S 3, Wundtstraße 9, Schließfach 497.

Das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum, das früher unter dem Namen Thaulow- Museum in Kiel bestand, ist nach dem Kriege nach Schleswig in das Schloß Gottorf verlegt worden. Es hat dort mit

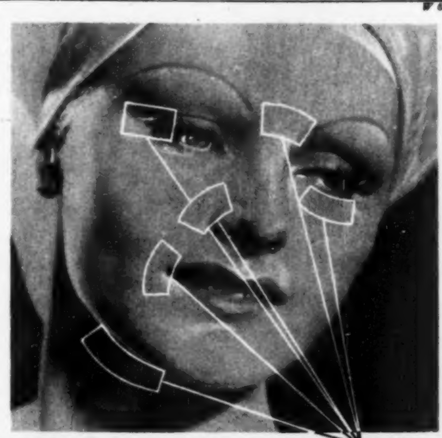
seinem Wiederaufbau begonnen und zeigt seit Juni dieses Jahres in drei Sälen des um 1700 erbauten Südflügels seine „schönsten Kostbarkeiten", eine Auswahl aus seinen reichen, kunstgewerblichen Beständen vom Mittelalter bis zum Biedermeier. Im Herbst soll die eigentliche Eröffnung stattfinden, bei der die mittelalterliche Sammlung, aufgestellt im gotischen Remter des Schlosses und einigen weiteren Sälen, zugänglich sein wird.

Otto Sohn-Rethel. Am 7. Juni 1949 starb auf seiner Besitzung in Anna-Capri der bekannte Maler Otto Sohn-Rethel. Der Künstler wurde 1877 in Düsseldorf geboren und stammt aus der berühmten Malerfamilie der Sohn-Rethel, die auch den genialen Schöpfer der Fresken im Aachener Rathaus hervorgebracht hat. Otto Sohn-Rethel erwarb sich schon als junger Künstler Ansehen und Ruf. Seine zahlreichen Reisen, vor allem eine gemeinsam mit seinem jetzt in Positano lebenden Bruder Carl Sohn unternommene Weltreise erschlossen der modernen Malerei viele neue Aspekte und Anregungen. Dies gilt besonders für seine Berichte und Bilder von der Südseeinsel Bali. Seit 1902 lebte Otto Sohn-Rethel in Italien. 1904 erwarb er sich seine Besitzung auf Anna-Capri. Wir erfahren, daß der Künstler, der seit langen Jahren herzleidend war, bis zu seiner letzten Stunde schöpferisch tätig war und mitten aus künstlerischem Schaffen heraus endete.
R. Sch.

Der Maler Walter Wörn, der bisher noch verhältnismäßig wenig hervorgetreten ist, besitzt das Format und die künstlerischen Fähigkeiten, die Wände festlicher Räume mit seinen Bildentwürfen zu schmücken. Wörn stellt den nackten Menschen, Typus einer archaisierend-antiken Serenität in den Mittelpunkt seines Schaffens. Er steht in einem Gegensatze zu Marées, durch dessen Kunst er hindurchgegangen sein mag, der den idealschönen nackten Menschen mit der diesen umgebenden elysischen Landschaft verband. Das Vorwärtsschreiten und der Schwerpunkt des Schaffens dieses Malers liegt in der inneren Verbundenheit von Mensch zu Mensch. Durch eine „vraie peinture" gelingt es Wörn, zur Darstellung eines natürlichen freien Menschentums zu gelangen — womit allerdings auch ein neues ethisches und soziales Ideal erreicht wäre. Die Pastelle Wörns meist Szenen voll bukolischen Heiterkeit besitzen im Farblichen die blühende Sinnlichkeit eines Renoir. Die Ausstellung der Werke Wörns findet in der Galerie Lutz und Meyer und in der Staatsgalerie Stuttgart statt.
M. H. Schillings.

„Blumen in der Nacht", ein Bild von Gabriele Münter, deren Werke mit großem Erfolg im Hause Salve Hospes, Braunschweig, ausgestellt waren, wurde von Professor Heise für die Hamburger Kunsthalle angekauft.

Auktionspreise Sommer/Herbst 1948. Der dritte Katalog der Auktionspreise, herausgegeben vom Pressedienst Graf Blücher und von Dr. Hans Christoph Messow sehr sorgfältig bearbeitet, gibt einen ausgezeichneten Überblick über den Weltmarkt im Kunsthandel, denn auch die großen ausländischen Auktionshäuser sind erfaßt. In Deutschland treten zum erstenmal die D-Mark-Preise in Erscheinung. Die Preise bieten dem Nichteingeweihten manche Überraschungen. So kostet Dürers Holzschnitt aus der Apokalypse von 1498 „Das Tier mit den Lammshörnern" DM 4 400,—, dagegen die Radierung „Apachenmahl" von Picasso DM 6 500,—. Für ein Litho aus der Folge „Ecce homo" von George Grosz werden nur DM 16,— verlangt. Auch die ostasiatische Graphik steht außerordentlich niedrig im Kurs. Berühmte Holzschnitte von Hiroshige und Hokusai sind schon für DM 20,— bis 40,— zu haben. Höchstpreise werden für Ludwig Richter gezahlt; so erzielte seine aquarellierte Zeichnung „Begrüßung der vom Feld heimkehrenden Mutter" DM 16 500,—. K.H.



Behalten Sie DIESE Stellen im Auge:

Hier macht sich mangelhaftes Funktionieren der Hautdrüsen und ungenügende Ernährung des Hautgewebes am ehesten bemerkbar. Vergrößerte Poren, winzige Fältchen in Mund- und Augenwinkeln und an der Nasenwurzel sind die ersten Anzeichen dafür. Sie können verhütet werden - aber nicht durch wahlloses Anwenden irgendeines Mittels, sondern nur durch eine rationelle, die natürlichen Funktionen der Haut ergänzende Pflege. Kaloderma-Präparate sind auf Grund der Ergebnisse letzter biologisch-kosmetischer Forschung aufgebaut. Schon nach kurzem Gebrauch werden Sie feststellen, daß sie Ihrer Haut Spannkraft, Geschmeidigkeit und jugendliche Frische erhalten und wiedergeben.



KALODERMA

REINIGUNGSCREME

AKTIVCREME

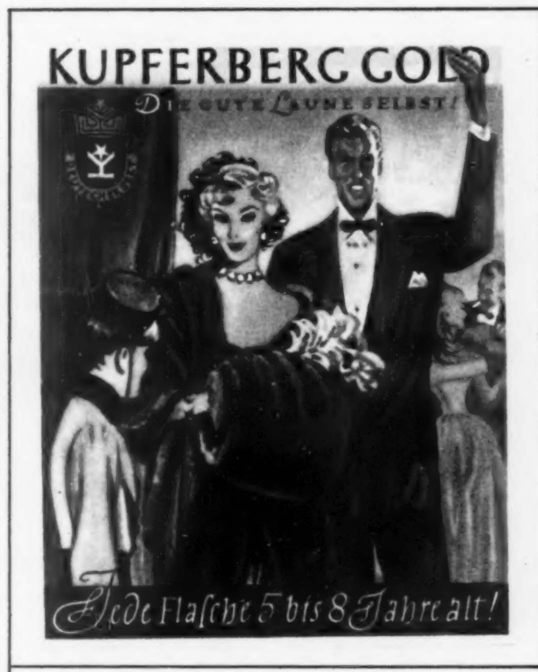
GESICHTSWASSER

TAGESCREME

Auch die Wirkung der besten Hautpflege kann zunichte gemacht werden, durch den Gebrauch einer ungeeigneten Gesichtsseife.

KALODERMA-*SEIFE*

ist nicht nur absolut rein und mild, sondern enthält auch hautpflegende Aufbaustoffe, die die Wirkung unserer kosmetischen Präparate noch unterstützen. Sie hat als klassische Gesichtsseife internationalen Ruf. Ihr herrlicher Duft – der Inbegriff von Sauberkeit und Frische – wird Sie begeistern.





Pelikan

KÜNSTLERBEDARF

GÜNTHER WAGNER · PELIKAN-WERKE · HANNOVER

